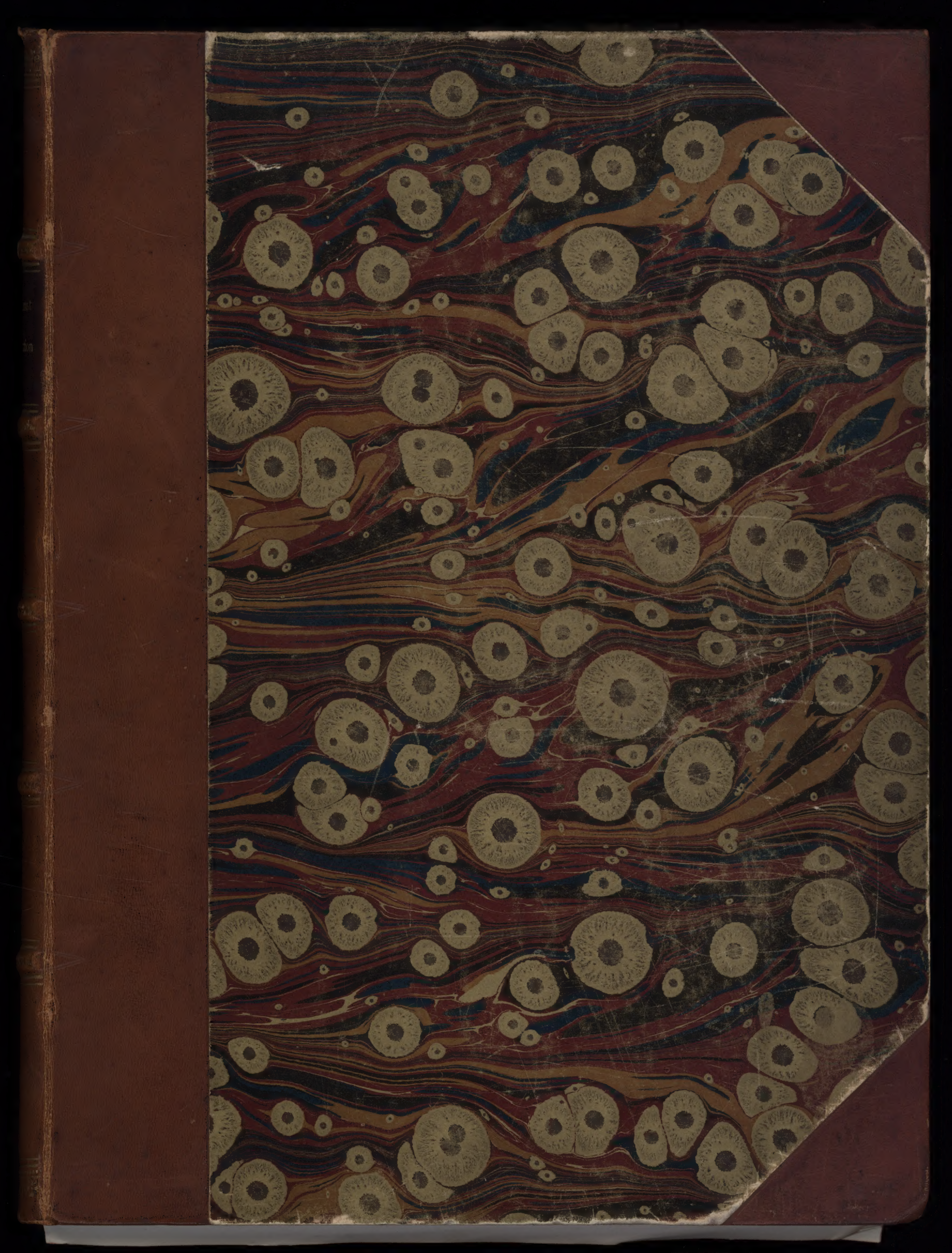
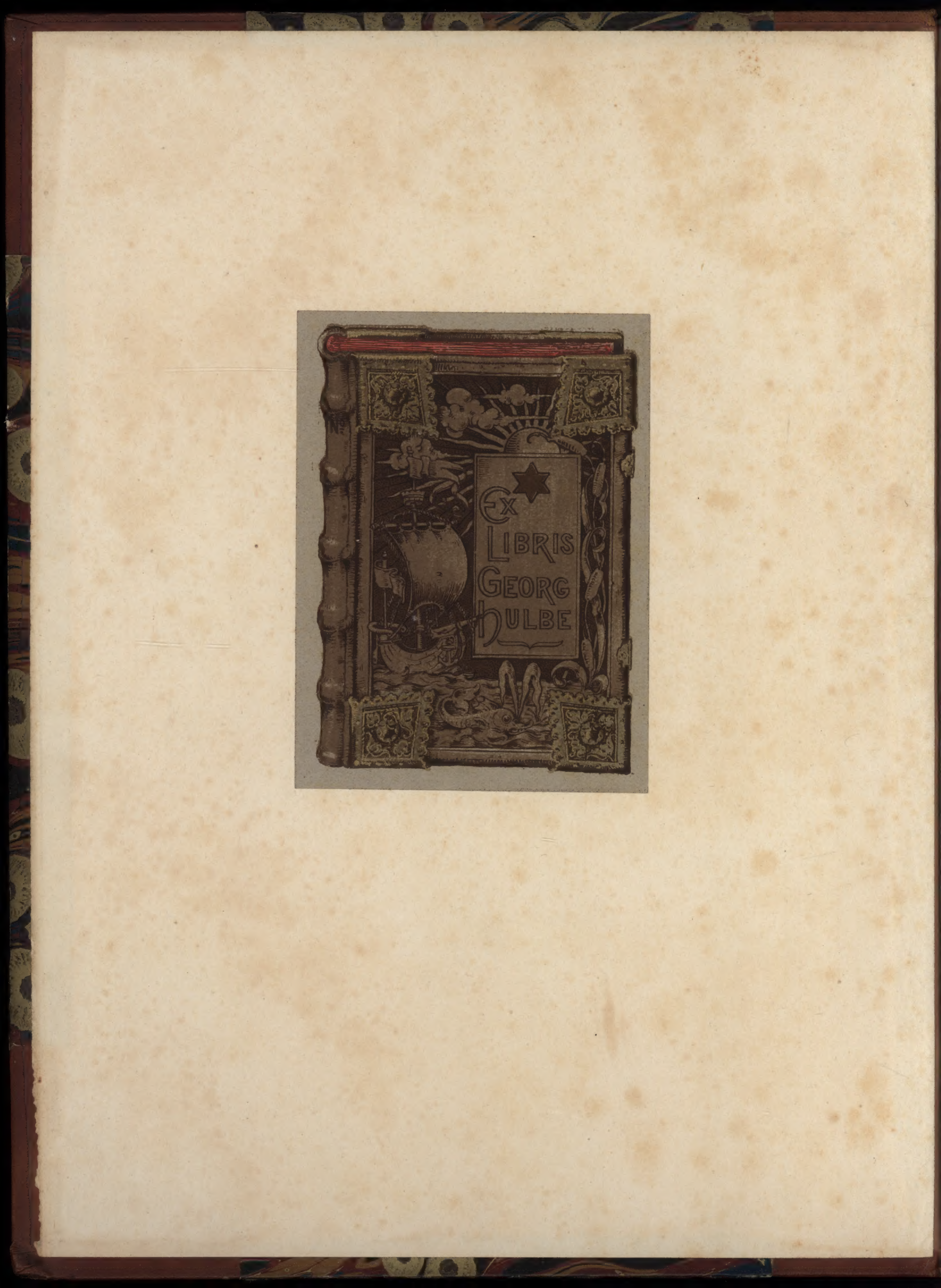



Ex
Libris
Georg
Hulbe

DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION

ILLUSTRIERTE MONATSHEFTE

FÜR MODERNE MALEREI
PLASTIK · ARCHITEKTUR
WOHNUNGS-KUNST UND
KÜNSTLERISCHE FRAUEN-
ARBEITEN



DARMSTADT
VERLAGSANSTALT ALEXANDER KOCH

DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION

HERAUSGEGEBEN UND REDIGIERT
VON
HOFRAT ALEXANDER KOCH

BAND XXII

APRIL 1908 – SEPTEMBER 1908.

JOH. CONR. HERBERT'SCHE HOFBUCHDRUCKEREI NACHF. DR. ADOLF KOCH, DARMSTADT.

Inhalts-Verzeichnis.

BAND XXII

April 1908—September 1908.

TEXT-BEITRÄGE:

ILLUSTRATIONEN U. VOLLBILDER:

BEILAGEN:

NAMEN-VERZEICHNIS.



GARTEN-SKIZZE: LEBERECHT MIGGE—HAMBURG.

C.O.Czeschka.



DIE KUNSTGEWERBE-SCHULE ZU HAMBURG UND IHRE NEUEN LEHRER.

Von der Schärfe abgesehen, mit der Handwerker und Gewerbetreibende auf der einen, und Kunstgewerbeschule auf der anderen Seite zuweilen gegeneinander stehen, und die mehr Ausfluß ist des Temperaments als Folgewirkung einer tatsächlich bestehenden Verschiedenheit der grundlegenden Anschauung, ist das Vorhandensein eines solchen Gegensatzes an sich menschlich durchaus verständlich. Schon weil Handwerk und Gewerbe auf eine Vergangenheit zurückblicken können, die der Schule fehlt. Und in welcher Lebensstellung immer es auch sei, wer wäre bereit, seine wohl erworbenen Rechte ohne weiteres preiszugeben? Und dennoch, sobald sie über die natürliche Abneigung wider alles auf Um- und Neugestaltung Abzielende erst hinweg gekommen sind, können Kunstgewerbtreibende und Handwerker alles Frondieren wider die Kunstgewerbeschule unmöglich anders denn als einen Schnitt in das eigene Fleisch empfinden. Ist doch die Quelle aus der die kunstgewerbliche Fachschule ihre besten Kräfte schöpft die Summe der aus dem werktätigen Leben, den Arbeitssälen und Ausstellungen gezogenen Erfahrung. Wider die Schule sein, heißt also für Handwerk und Gewerbe wider das eigenste Lebensinteresse handeln.

Diese Erkenntnis hat denn auch in letzter

C.O.Czeschka.
Studie

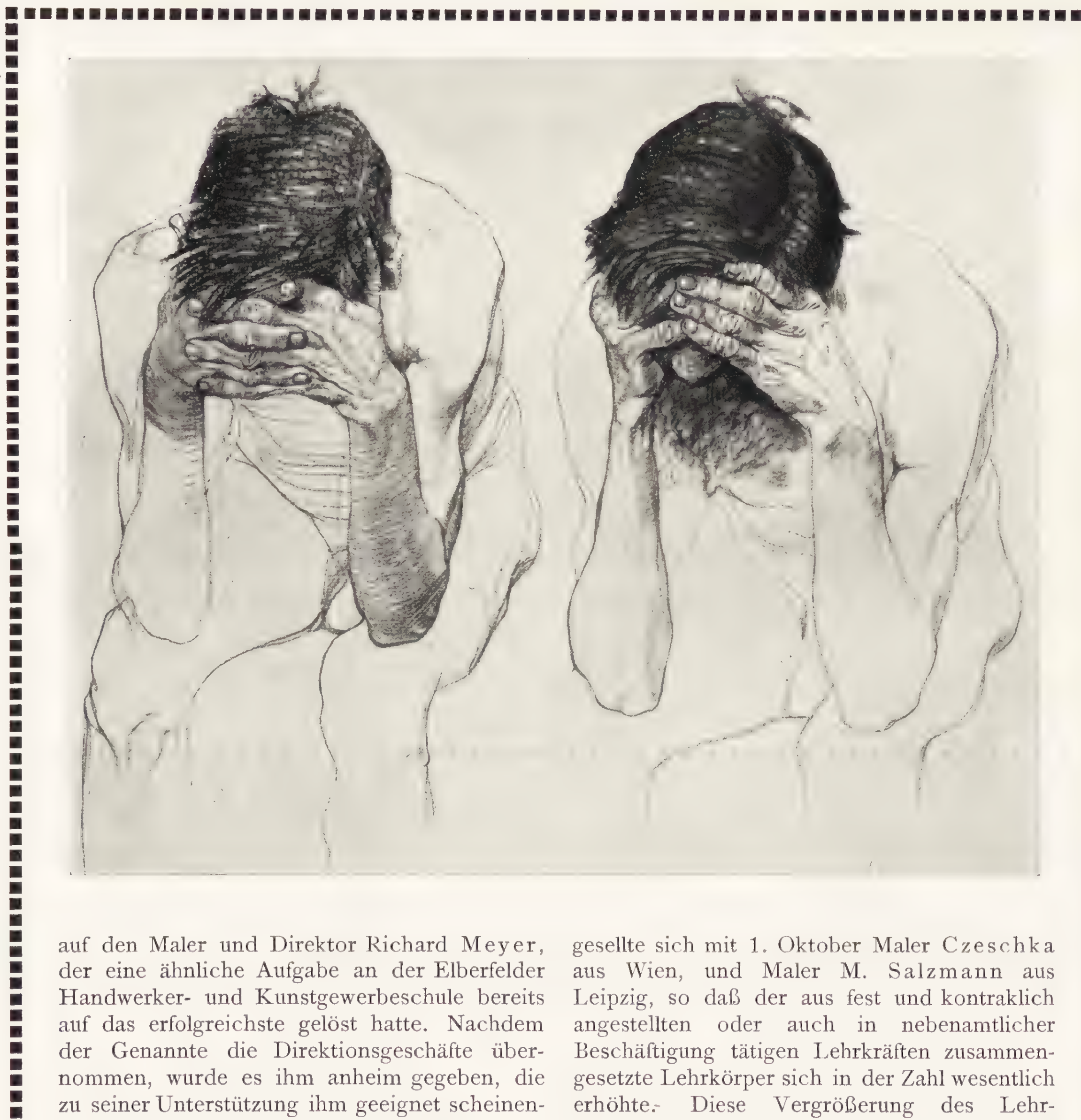


Linie immer noch über alle Widerstände obgesiegt, wo solche vorhanden waren, während, wo es ohne solche abging, diese Erkenntnis dem kunstgewerblichen Unterrichtswesen die Wege in der segensvollsten Weise hat vorbereiten helfen — Hamburg befand sich, dank dem entgegenkommenden Eingehen seiner hierfür in Betracht kommenden Behörde auf alle berechtigten Wünsche, seit jeher in dieser letzteren erfreulichen Lage. Die Hamburger Kunstgewerbeschule als selbständige Lehranstalt besteht seit 1896. Wie dem obersten Chef der betreffenden Verwaltungsbehörde, Herrn Senator Refarth, so war auch dem ehemaligen Leiter des gewerblichen Schulwesens Herrn Prof. Dr. A. Stuhlmann und dem früheren Direktor Herrn Prof. M. Wekwerth, deren Förderung stets Herzenssache gewesen, so daß, als im Winter 1905 die Notwendigkeit sich ergab, die Schule in einer dem mächtig anwachsenden Gemeinwesen Hamburgs gemäßen Form weiter auszubauen, die bereits vorhandene Organisation als wertvolle Unterlage auch für diesen Erweiterungsbau hat benutzt werden können. — Bei dem ausgesprochen konservativen Zuge des Hamburgers, der noch bis in die neuere Zeit herein in einer gewissen Abneigung gegen alles von »buten« (außen) kommende sich äußerte, kann der Entschluß der maßgebenden Behörde, zur Bildung dieser kunstgewerblichen Schul-Neuform einen »Buten-Minschen« zu berufen, nicht hoch genug in Anschlag gebracht werden. Die Wahl fiel



C.O.Czeschka.
Studie.

C O. Czeschka.
Studie.



auf den Maler und Direktor Richard Meyer, der eine ähnliche Aufgabe an der Elberfelder Handwerker- und Kunstgewerbeschule bereits auf das erfolgreichste gelöst hatte. Nachdem der Genannte die Direktionsgeschäfte übernommen, wurde es ihm anheim gegeben, die zu seiner Unterstützung ihm geeignet scheinenden Künstler in Vorschlag zu bringen, von deren Mitarbeit er ein Erreichen des vereinbarten Zieles glaubte erhoffen zu dürfen. Die von Direktor Meyer als erforderlich bezeichneten neuen Lehrstellen (im ganzen elf) wurden ohne Einschränkung bewilligt. Sie wurden zum 1. April 1907 besetzt mit den Herren Bildhauer Fr. Adler aus München, Maler Prof. Wilhelm von Beckerath aus München, Graphiker und Bildhauer J. Bossard aus Friedenau, Innenarchitekt H. Heller aus Darmstadt, Maler R. Klaus aus Warnsdorf, Bildhauer R. Luksch aus Wien, Architekt R. Schmidt aus Mainz, Kunstbuchbinder Fr. Weiße aus Elberfeld, Alex. Schönauer, Senats-Goldschmied aus Hamburg. Hierzu gesellte sich mit 1. Oktober Maler Czeschka aus Wien, und Maler M. Salzmann aus Leipzig, so daß der aus fest und kontraklich angestellten oder auch in nebenamtlicher Beschäftigung tätigen Lehrkräften zusammengesetzte Lehrkörper sich in der Zahl wesentlich erhöhte. Diese Vergrößerung des Lehrkollegiums kann je nach Umständen, d. h. je nach Beteiligung viel und wenig sein. Für die zur Zeit bestehenden Verhältnisse scheint es gerade zu genügen. Es ist indes kaum anzunehmen, daß diese Verhältnisse wie sie jetzt vorliegen, das Höchstmaß des hier überhaupt Erreichbaren bedeuten. Man dürfte vielmehr mit der Annahme, daß das lokale Kunstgewerbe eben erst am Anbeginne der ihm in Hamburg naturgemäß zukömmlichen Bedeutung steht, sich kaum von der Wahrheit entfernen. Wenn von einem Vorherrschen einer bestimmten Art Industrie, wie sie z. B. Solingen in seinem Metall, Krefeld in seiner Seiden- und Textilindustrie besitzt, in Hamburg auch nicht gut gesprochen werden kann, so



C.O.Czeschka
Studie.

stehen hier einerseits durch das stark zunehmende Schiffbauwesen und andererseits durch die großartigen baulichen Umgestaltungsprozesse, die sich gerade jetzt im Kern der inneren Stadt, unserer City, und an deren äußeren Umfassungslinie vollziehen, dem Kunstgewerbe in Hamburg Betätigungsgebiete offen, die allein schon für das Fehlen einer eigentlichen Eigenindustrie völlig ausgleichend aufzukommen vermögen.

Nun sind aber mit den von Schiffbauern und Hausarchitekten erhobenen, keineswegs auch schon die an die Hamburger Kunstgewerbetreibenden überhaupt gestellten Anforderungen auf Mitarbeit erschöpft. Es kann vielmehr getrost ausgesprochen werden, daß, wenn Hamburg erst die seiner Vorzugslage als erstem und wichtigsten Ausfalls- beziehungsweise Eingangstor für den Seeverkehr zustehenden Vorteile zu nutzen, wenn es seine weitverzweigten überseeischen Verbindungen erst einigermaßen auch zu Zwecken der Anempfehlung des ortsansässigen Kunstgewerbes auszubeuten gelernt haben wird, sich für seine Kunstgewerbetreibenden die erfreulichsten Perspektiven erschließen müssen.

Wie es ja nicht selten vorkommt, daß der mit einem gesunden Blick begabte Neuling ein schärferer und richtigerer Beurteiler gegebener Verhältnisse ist, als der durch Gewöhnung abgestumpfte Eingeborene, so hat auch der aus Elberfeld nach hier verpflanzte »Butenminsch« Direktor Meyer die in der Seehandelsstellung Hamburgs gelegene besondere Eignung für die Entwicklung seiner künstlerischen Verhältnisse sogleich herausgefunden und er gab diesem Erkennen Ausdruck in einer Eingabe an seine vorgesetzte Behörde in der er u. a. sagte: »Hamburg, mitten im Weltverkehr gelegen, schickt Waren in die entlegensten Weltteile und erhält täglich Bewohner aller Länder zu Gaste. Den Vorteil seiner geographischen Lage hat Hamburg im Handel auszunutzen verstanden und hohes Ansehen dadurch gewonnen. Im künstlerischen Schaffen hat es aber noch

C.O.Czeschka. Studie.



der Kunst die Pflegestätte gegeben, und von keiner Stadt wird der Kampf um die künstlerische Erziehung der Jugend leidenschaftlicher geführt, als von Hamburg. Der Ring, der diese Vorkämpfer verbindet, wird geschlossen, wenn die Kunstgewerbeschule sich würdig erweist, in diesen Kreis zu treten.« — Jedes Wort ein Hammerschlag auf den Kopf des Nagels. Unsere stolzen Dampfer, Triumphe modernster Schiffs- und Maschinentechnik, durchfurchen die Meere, aber von dem, was in ihnen Kunst, ist oder war doch bis vor ganz kurzer Zeit (jetzt hat sich einiges darin gebessert) das meiste erborgte Königspracht eines Louis XIV., eines Louis XVI. Sie fahren in fremde Länder als Sinnbilder deutscher Kraft und deutscher Intelligenz, verkünden aber in Wahrheit auf dem Gebiete der angewandten Kunst nur unsere Geschicklichkeit in der Nachahmung des Fremden. Welche wirtschaftlichen Vorteile müßten sie Deutschland bringen, wenn sie deutsch von unten bis oben, deutsch von außen und innen, deutsch in Technik und Kunst wären. An die Nachahmer werden keine Bestellungen gegeben, jeder Auftraggeber wendet sich direkt an diejenigen, von denen die Originale stammen. Wir lieben indische, persische Teppiche, arabische, französische, englische, dänische, holländische, amerikanische, japanische und chinesische Kunst wegen ihrer nationalen Werte. Ergibt sich daraus nicht von selbst, daß, wenn auch wir auf dieselbe Achtung, die jene Völker durch ihre Kunsterzeugnisse uns abringen, Anspruch erheben wollen, wir für eine ebenso nationale deutsche

nicht die Bedeutung erlangt, die ihm zukommt. Sollte Hamburg mit seinem Reichtum, seinem hochstrebenden Gemeinsinn nicht die Stätte einer künstlerischen Erziehung und Produktion werden können? Die Bedingungen hierzu sind vorhanden und Namen wie Hulbe, Schönauer, Rauch, Dürkopp, Engelbrecht, Iven, die weit über die Grenzen Hamburgs hinaus einen guten Klang haben, bürgen dafür, daß die Künste hier Wurzel fassen können. Männer wie Brinkmann und Lichtwark haben den Boden bereitet,



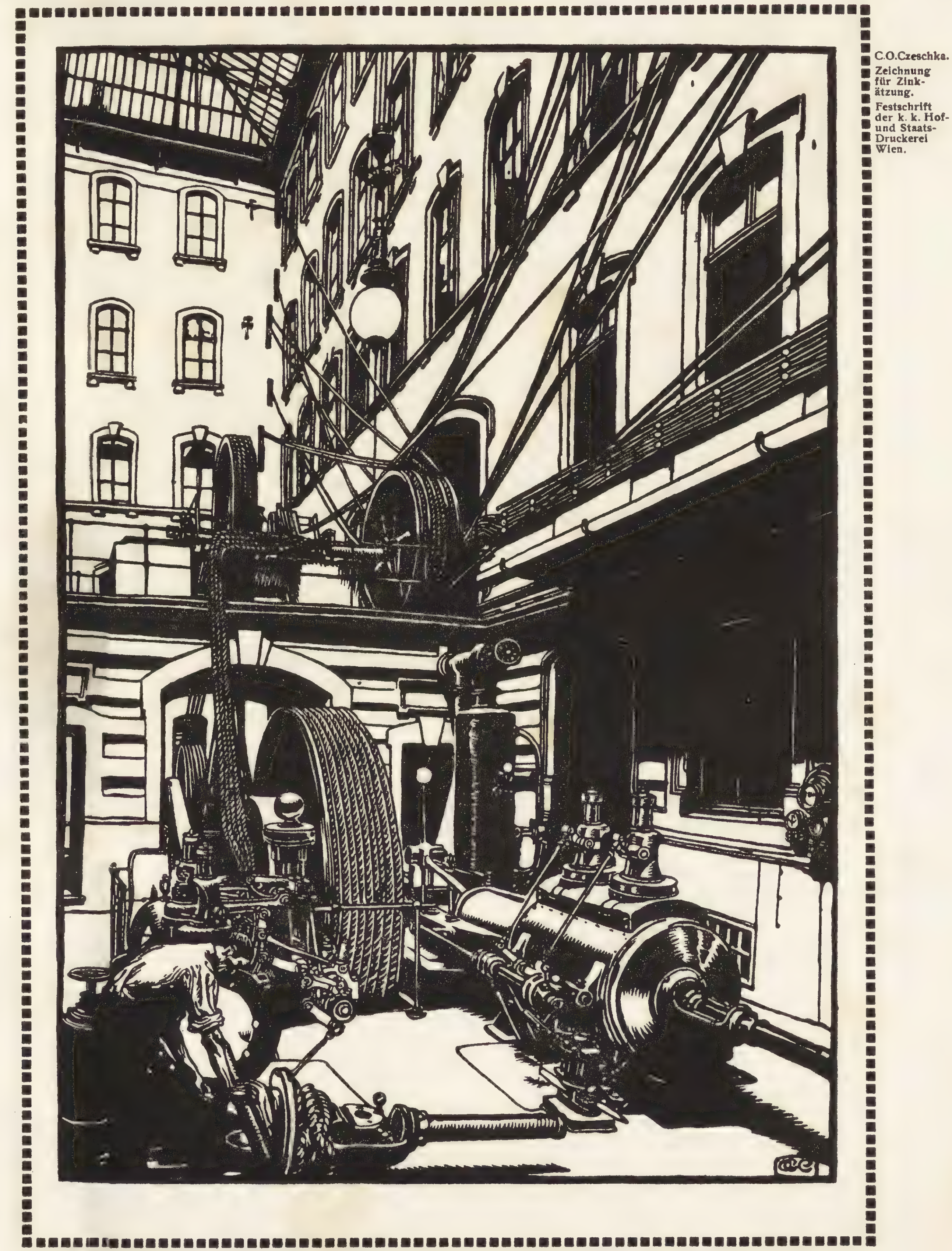
C.O.Czeschka.
Studie.

C.O.Czeschka. Kalender: Juni. Zeichnung in 2 Farben für Zinkätzung.



Kunst und deutsches Kunstgewerbe sorgen müssen? Im Deutschtum liegen die Wurzeln unserer Kraft. Die Nachahmung widerspricht unserem Ansehen, unserem wirtschaftlichen Vorteil und zugleich dem Geiste unserer Kunst selbst!

Hier soll und will die Kunstgewerbeschule in Hamburg einsetzen oder richtiger, sie hat bereits hier eingesetzt. Indem der Lehrer-Architekt die Aufgaben stellt, in die alle anderen Abteilungen mitarbeitend sich teilen, wird der aus der Praxis hervorgegangene Schüler darauf hingeleitet, Architektur, Malerei und Plastik nicht so wie bisher als einen gesonderten Dreiklang der Künste zu betrachten, sondern er lernt sie durch gegenseitige Ein- und Unterordnung als eine Einheit erkennen und werten. Erst so weit ist es dem Einzelnen sowohl durch die ihm gebotene Möglichkeit, das Erlernte in echtem Materiale auszuführen, als auch durch das bereits angebahnte Zusammenarbeiten mit hiesigen Firmen, das in der Weise erfolgt, daß diesen die auf der Schule entstandenen Entwürfe zur Ausführung überlassen werden, anheim gegeben, was er in der Schule an Kunst erlernt, durch schaffende Arbeit im Berufsleben weiter zu verbreiten. Durch die stetige Verbindung von Theorie und Praxis hofft die Schulleitung einen Stab künstlerisch empfindender Arbeiter heranzuziehen, die nach und nach als Vorarbeiter, Instrukteure, Direktoren etc. in heimatliche industrielle und gewerbliche Etablissements eintreten und so zur



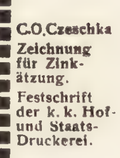
C.O.Czeschka.
Zeichnung für Zinkätzung.
Festschrift der k. k. Hof- und Staats-Druckerei Wien.

C.O.Czeschka.
Zeichnung für Zinkätzung.
Festschrift der k. k. Hof- und Staats-Druckerei Wien.



Verwirklichung des Idealgedankens, deutscher Kunst und deutschem Kunstgewerbe die Heimat und die Fremde zu erobern, beitragen können. Es ist in dieser hier im dürftigsten Umriß wiedergegebenen Planskizze wohl schon zur Genüge klar gelegt, daß in der Werkstattarbeit der Schule keine Konkurrenz-Objekte geschaffen werden sollen, daß das hier Entstehende lediglich die Aufgabe hat, der Wertung des Kunstwerkes zur Unterlage zu dienen. Ich halte diesen von Herrn Direktor Meyer eingeschlagenen Weg, um den zwischen Maschinen- und Arbeit der Hand bestehenden Unterschied auch schon der in unseren allgemein bildenden Anstalten heranwachsenden Jugend klar zu machen, für ganz außerordentlich glücklich.

Die von Direktor Prof. Meyer gehegte Absicht, das Können seiner Mitarbeiter, namentlich der durch ihn von auswärts hierher berufenen Künstler in einer Ausstellung ihrer Werke zur Kenntnis des Hamburger Publikums zu bringen, hat, infolge Mangels einer geeigneten Lokalität, vorläufig keine Aussicht auf Verwirklichung, was sehr zu bedauern ist. Denn es befinden sich, wie dies die im vorliegenden Hefte gegebenen Abbildungen eines Teiles ihrer Arbeiten erkennen lassen, einige sehr bestimmt ausgeprägte Persönlichkeiten unter diesen künstlerischen, in den handwerklichen Techniken wohl bewanderten Lehrern, die durchaus geeignet wären, mittelt ihrer Arbeiten die beste Meinung von ihrem Können zu erwecken, womit naturgemäß zugleich auch die über Wert und Wesen der Kunstgewerbeschule in den weiteren Kreisen der Bevölkerung zur Zeit noch bestehende Meinung eine Aufbesserung erführe, die ihr bei unserem in Frage der angewandten Kunst noch ziemlich unselbständigen Publikum sehr zu statten käme. Hoffentlich wird das für die Kunstgewerbeschule in Aussicht genommene neue Heim, das freilich erst erbaut werden muß, auch darin Wandel schaffen. Wenn eine in sich gesunde Sache wie die Hamburgische Kunstgewerbeschule auch unabhängig von Raum und Ort die Bedingungen des Gedeihens in sich selber trägt, so ist es doch naheliegend, daß bei einer günstigeren Lage jener auch die diesem förderlichen Bedingungen eine ganz erhebliche Erhöhung erfahren. Die Räume in denen die Kunstgewerbeschule jetzt untergebracht sind, können gerade nur für die Zeit des Überganges in Betracht kommen. Der Entwicklung einer intensiven Arbeitstätigkeit genügen sie nicht. An den Wunsch, daß diese Erkenntnis auch recht bald an der hiefür in Betracht kommenden behördlichen Stelle Eingang finden und unserer Kunstgewerbeschule zu einem recht baldigen Einzuge in ihre eigenen Mauern verhelfen möge,



C.O.Czeschka

Zeichnung für Zinkätzung.

Festschrift der k. k. Hof- und Staats-Druckerei.

knüpfe ich die feste Überzeugung, daß ebenso wie sie selbst es sich zur Aufgabe gemacht, den Wandlungen der Menschen mit wachem Auge zu folgen, um ihnen stets den richtigen künstlerischen Ausdruck zu verleihen, durch alle diese Wandlungen hindurch auch die Kunstgewerbeschule in Hamburg sich bleibend als eine Segen ausstreuende Pflanzstätte der deutschen Kunst bewähren und behaupten wird. — H. E. WALLSEE.

DAS NEUE STADTHAUS ZU BREMEN.

Bei dem Wettbewerb um den Neubau des Stadthauses ist unter viehrzehn Konkurrenten Gabriel v. Seidl als Sieger hervorgegangen. Es hätte sich für diese Aufgabe schwerlich ein Geeigneterer finden lassen, da die besonderen Eigenschaften Seidls, ein ausgebreitetes stilgeschichtliches Wissen, ein feiner Takt und ein ungewöhnliches Anpassungs-Vermögen sich eben hier glänzend betätigen können. Kommt es doch in diesem Falle nicht so sehr auf originale unserer Zeit entsprechende Schöpfertaten an, als auf diskretes Maßhalten, das unter Berücksichtigung der architektonischen Umgebung, namentlich dem Prachtbau des alten Rathauses, den Vorrang läßt. Und dieses ist Seidl, wie nicht anders zu erwarten war, vortrefflich gelungen. Seine besondere Befähigung für diese Aufgabe, sowie das Interesse, das er ihr entgegenbrachte, ließen schon vor Jahren bei einigen maßgebenden Persönlichkeiten den Gedanken auftauchen, ihm direkt den Auftrag zu erteilen. Natürlich war ein solcher Schritt indessen bei den nun einmal herrschenden Gepflogenheiten vollkommen ausgeschlossen. Wie immer mußte auch hier den lokalen Meistern reichlich Gelegenheit zur Betätigung geboten werden. Daher wurde nach dem Fehlschlagen eines ersten allgemeinen Wettbewerbes bei der neuen geschlossenen Konkurrenz zehn (!) Bremern die Mitwirkung eingeräumt.

Der Lokal-Patriotismus erheischte wieder einmal seine recht beträchtlichen Opfer. Seien wir nur froh, daß schließlich, wenn auch auf manchem Umwege und mit nicht geringer Verschwendung an Zeit, Geld und Kraft, wenigstens der rechte Mann an den rechten Platz gelangt ist.

BERICHTIGUNG. Im Februar-Heft S. 318 ist im Text – erste Spalte unten – ein Fehler zu berichtigen. Man lese Geh. Baurat Kargus–Nürnberg, unter dessen Leitung und Mitwirkung das Kasino des 7. Chevaulegers-Regiments in Straubing eingerichtet worden ist. D. R.

C.O.Czeschka. Zeichnung für Zinkätzung. Festschrift der k. k. Hof- und Staats-Druckerei Wien.



GEGEN DAS ORNAMENT.

VON RICHARD SCHAUKAL—WIEN.

Wenn sich der nachdenkliche Zeitgenosse, den die heute wuchernde Kultur des Sichtbaren tief verdrießt, ja traurig macht, ernstlich befragt, woran es liege, daß die Welt, soweit sie Menschenwerk ist, gar so häßlich und peinlich geworden sei, wird ihm, sofern er helle Augen und einige Anlagen zur Freude am Schönen besitzt, die Antwort werden: Der böse Feind ist das Ornament.

Wohin immer man blickt, grinst es einem entgegen: An Beleuchtungskörpern (ein niedliches Wort!), über Portalen, an jeglichem Gerät in öffentlichen und häuslichen Stätten. Daß es unangenehm wirke, darüber herrscht unter bessern Europäern keine Meinungsverschiedenheit. Warum es unangenehm wirkt, soll hier zu erklären versucht werden.

Das Ornament ist äußerlich ein Mehr, ein Überflüssiges, innerlich ein »Zweckloses«. Das Schöne hat keinen andern Zweck als schön zu sein. Aber es hat nicht die Absicht, schön zu sein. Es ist schön. Mörike drückt die ewige Wahrheit also aus: »Was aber schön ist, selig ist es in ihm (sic) selbst«. Das Schöne ist der ins Unendliche variable Ausdruck des Insichselbstgeschlossenen, des Vollkommenen, ein Infinitesimalproblem. Das Schöne lebt nicht nach Regeln, sondern aus seinem (immanenten) Gesetz. Harmonie ist das Empfänglichen unmittelbar gewisse Wesen des Einheitlichen. Willkür ist mit der Schönheitswirkung unverträglich. Jede schöne Schöpfung von Menschenhand gehorcht unwiderleglichen Geboten ihres mystischen Mittelpunkts.

Zweierlei ergibt sich aus diesen Variationen eines dem Künstler als Axiom giltigen Themas für das Ornament, den Zierat: Der Zierat muß, will er seine Bestimmung, die Helligkeit des Schönen zu verbreiten, erreichen, in sich selbst zusammenhängen; er muß, da er ein Mehr ist, mit seinem Träger zusammenhängen.

Den Zusammenhang »in sich selbst« bedingt die innere Wahrheit des Werks. Den Zu-



C.O.Czeschka. Zeichnung für Zinkätzung. Festschrift der k. k. Hof- und Staats-Druckerei Wien.

sammenhang mit dem Träger (Gebäude, Geräte) die ästhetische Gemäßheit. Stil heißt nichts anders als Gemäßheit. Der Stil ist keine irgendwo endende Linie, er ist eine in sich beschlossene »Kugel«, ein Ganzes. Stile gedeihen alle bis zu einer nicht vorher bestimmbaren Peripherie-Grenze. Dann bleiben sie stehen und sterben allsogleich. Wir nennen solche verstorbenen Stile historisch. Man registriert sie, und der Freund des Entwicklungsganges beschäftigt sich ehrfürchtig mit ihrer Existenz als einem Gewesenen.

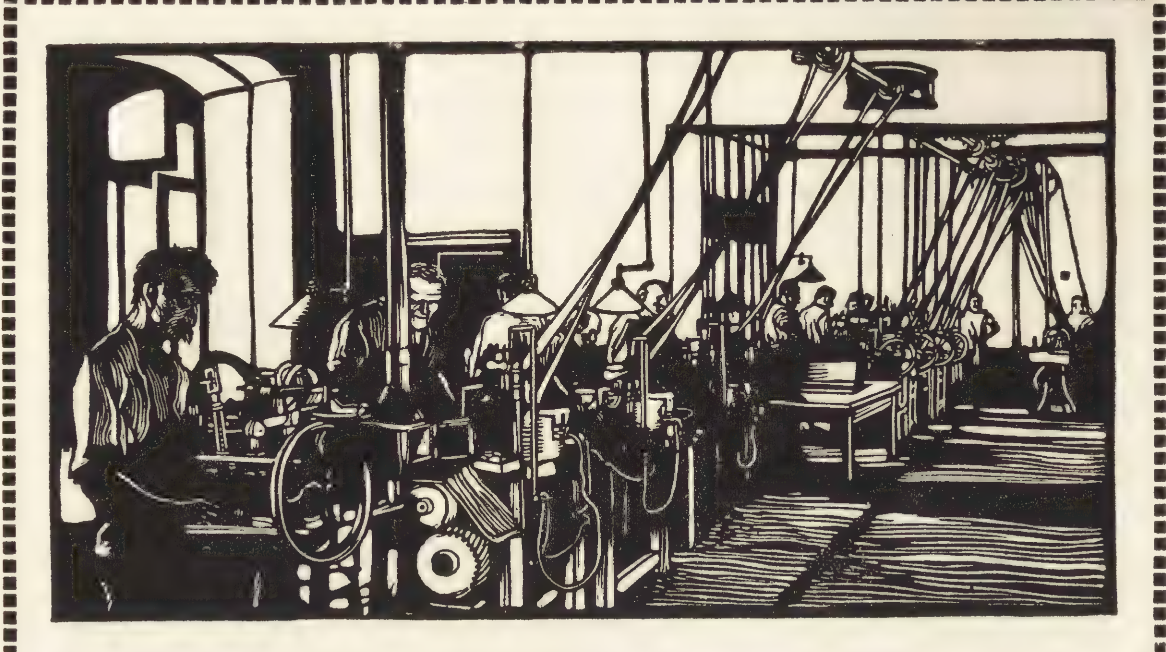
Solang ein Stil noch nicht — tot ist, wandelt sich seine Oberfläche. Der Organismus wirft sozusagen Häute ab, die erstarren, und lebt von innen heraus treibend weiter. Die — theoretisch — übereinander gelegten, lückenlos aneinander schließenden Schichten der immer runden Oberfläche bilden die Tradition. Nur aus der Tradition ist die jeweils herrschende »Fläche« zu begreifen.

Wir haben heute im Sichtbaren (unsrer ganzen »Umgebung«) Stil neben Willkür. Das ist das Übel. Einerseits stehen Erzeugnisse vergangener Stilepochen da. Es sind ehrwürdige Zeugen. Anderseits haben wir eminent Zeitgemäßes. Metall, Glas und Stein sind seine Faktoren. Nun aber setzt die Willkür ein und verdirbt den immer wieder zum Ausdruck seiner selbst strebenden Stil des Zeitgemäßen, Wirklichen: man verdirbt das echte Material zum Ornament oder man fälscht das Material behufs Gewinnung des Ornamentalen.

Sehen wir uns um: Wir finden Aufgeklebtes (Historisches auf Zeitgemäßem) und Nachgeahmtes (Unorganisches). Wir finden vor allem die beiden teuflischen Brüder: das Surrogat (unechtes Material) und die dekorative Fälschung (echtes Material durch Willkür um die gemäße Wirkung gebracht). Beispiele für das Surrogat sind: die Ledertapete, das Gipsgebälk, die papierne »Glasmalerei«; Beispiele für die Fälschung sind das durch Holzstrich verdorbene Holz, die zu Steinornamentik gefälschte Kachel. (Ich danke diese Gegenüberstellung einer anregenden Bemerkung von Adolf Loos: »Holz kann man grün, weiß, rot streichen, nur nicht — holzfarben«.)

Ich biege um eine Straßenecke. Ein Gaskandelaber fällt mir ins Auge. Er ist an der Hauswand befestigt. Ein Arm (Gußeisen), der sich als Ranke gebärdet. Daran die Glasglocke als Tulpe gestaltet. Unten und oben ein Zierat aus dem historischen Formenbuche. Das Ganze eine Scheußlichkeit. Warum macht man das nicht einfach und schön: eine glatte Stange, daran die glatte Glaskugel,

C.O.Czeschka.
Holzstich.
Festschrift
der k. k. Hof-
und Staats-
Druckerei
Wien.



C.O.Czeschka.
Holzstich.
Festschrift
der k. k. Hof-
und Staats-
Druckerei.

darin die glatte Gasröhre? Ja, warum? Weil man eben am Ornament krankt. — Ein Hausierer bringt eine kleine Blechsache ins Haus, einen Selbstanzünder oder wie das Zeug heißt. Eine Blechkappe, die man dem Zylinder des Auerlichtbrenners aufsetzt und die gewisse Funktionen zu erfüllen hat. Wie sieht das Ding aus? Zackig, gesäumt, von einem Bügel in Hieroglyphenform gekrönt, die Flächen bedeckt mit einem gepreßten Muster. Wie gesagt, das Ganze — ein schweres historisches Ornament, eigentlich zwei, scheußlich gekuppelt — aus dünnstem Blech, ein paar Heller kostend. Warum macht man das nicht glatt? Ja, warum! — Ein Ofen ist ein Aufbau aus Kacheln. Eine Kachel ist ein glasiertes Stück Ton. Die Kacheln, einfach aneinander gereiht, von einer Kante oben abgeschlossen, auf einem breiten Unterbau postiert, in weißer Farbe, wie erquickend! Nein, man preßt auf jede Kachel die heute hochmütig verstummten Zeichen einer Stilsprache, die Renaissance oder Barock heißt, krönt die Unsal mit einem Portalgebälk, stellt womöglich noch eine Figur hinauf oder schraubt einen Zapfen an. Warum? Die Ornamentkrankheit.

Statt dem Unfug zu steuern, »erfinden« gewissenlose »Künstler« täglich neue Ornamente, verderben uns jedes brave Möbel durch faden Schnickschnack, vergreifen sich sogar an der Kleidung (Die Kleidung ist der Mode unterworfen. Heil der Mode! — Ich folge hier dem Gedankengange eines eminenten Künstlers, des Marquis Franz von Bayros. — Sie trägt jeweils den Keim des Verfalls in sich. Moden — das ist ihr Wesen — wechseln. Wie gemäß der Kleidung! Man trägt ja Kleider nicht ewig).

Ein Tüchtiger hat schon vor Jahren den Kampf gegen das willkürliche Ornament aufgenommen: Adolf Loos, ein Wiener Architekt. Ihm ist die Losung: »Los vom Ornament!« eine Glaubens- und Gewissenssache. Er sieht in der ornamentlosen Zukunft, die er erträumt, die Menschheit von einem Fluch befreit, sieht nutzlose Arbeit abgetan, die Produktion vereinfacht, den Gewinn, zumal der Handwerker, mit geringern Mitteln erzielbar. Er predigt das Material und seine elementare Wirkung, die Harmonie der Farben und Flächen, den Akkord der Metalle und Hölzer, der Ziegel und Steine. Ob wir eine Utopie des Tatsächlichen noch einmal als Stil unserer Zeit erleben, ist dem Skeptiker eine Sphinxfrage. Vorläufig patscht die zivilisierte Gegenwart hier wie anderwärts lustig im hochaufspritzenden Trüben der Gesinnungsträgheit weiter. —



C. O. CZESCHKA. ZEICHNUNG FÜR ZINKÄTZUNG.
FESTSCHRIFT DER K. K. HOF- UND STAATS-DRUCKEREI — WIEN.

C. O. Czeschka.
Holzstich.
Festschrift der k. k. Hof- und Staats-Druckerei.



ZWECKMÄSSIGKEIT UND SCHÖNHEIT.

EINE ÄSTHETISCHE BETRACHTUNG VON DR. EMIL UTITZ.

In einer Forderung sind fast alle modernen Kunstkritiker, soweit Architektur und Kunstgewerbe in Betracht kommen, einig: nämlich in dem Rufe nach Zweckmäßigkeit. So konnte und kann man noch häufig die Sätze lesen: »Zweckmäßigkeit ist Schönheit« oder wenigstens »ohne Zweckmäßigkeit keine Schönheit«. Liegt in der ersten Behauptung eine Gleichsetzung von Zweckmäßigkeit und Schönheit, so wird in der zweiten, minder schroffen, die Zweckmäßigkeit nur als eine notwendige Bedingung der Schönheit hingestellt.

Bei näherer Betrachtung müssen wir aber eine doppelte Zweckmäßigkeit unterscheiden: eine in Wirklichkeit vorhandene und eine lediglich durch die Erscheinung gegebene. Ein Sessel, auf dem man bequem sitzen kann, ist zweckmäßig, und er erscheint zweckmäßig, wenn er im Beschauer den Eindruck erweckt, als ob man bequem auf ihm sitzen könnte. Müssen nun scheinbare und wirkliche Zweckmäßigkeit stets Hand in Hand gehen? Meiner Meinung nach muß dies entschieden verneint werden. Greifen wir nur auf unser Beispiel zurück: wie oft hören wir da Ausrufe der Art: »Ich hätte gar nicht geglaubt, daß man so bequem auf dem Stuhl sitzen kann!« oder »Ich sitze hier so unbequem, und doch schien der Sessel so einladend«. Von welcher Zweckmäßigkeit sprechen also die modernen Kunstkritiker? Die meisten haben zu dieser Frage gar nicht Stellung genommen und glauben, daß wirkliche Zweckmäßigkeit sich stets dem Betrachter ohne weiteres als solche zu erkennen



R. Luksch. Kaiserin Elisabeth von Oesterreich. Marmor.

R. Luksch.
Porzellan.
Gold-Weiss.



gibt. Und die wenigsten denken daran, daß wir beim Anblick eines Theaters, eines Spitals u. s. w. durchaus nicht in der Lage sind genau anzugeben, ob diese Gebäude in Wirklichkeit zweckmäßig sind, und lediglich sagen können: sie erscheinen uns zweckmäßig. Nur der sehr erfahrene Betrachter — ja häufig bloß der Fachmann — wird dann mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit aus dem Eindruck auf wirkliche Zweckmäßigkeit schließen können. Ein derartiger Schluß bedarf jedoch stets genauer Erwägung. Zur Zweckmäßigkeit eines Stuhles z. B. gehört auch seine Dauerhaftigkeit; er darf ferner nicht allzuschwer sein u. s. w. Und wenn wir von derlei sprechen, drängt sich uns doch gleich die Frage auf: hat denn dies etwas mit ästhetischem Genießen zu tun? Können derartige Reflexionen den Genuß fördern? Fast alle namhaften Ästhetiker stimmen darin überein, daß wir es beim ästhetischen Genießen lediglich mit der Erscheinung der Gegenstände zu tun haben; oder vulgär gesagt: es kommt nicht darauf an, was die Sachen sind, sondern wie sie ausschauen. Und damit ist wohl die Lösung dieser Frage bereits gegeben: für den ästhetischen Genießer entscheidet lediglich der Eindruck des Gegenstandes; wie dieser in Wirklichkeit ist, bleibt für denjenigen, der nur ästhetisch wertet, gleichgiltig. Allerdings sind Architektur und Kunstgewerbe nicht bloß auf den äußern Eindruck hin geschaffen, sondern ihnen obliegt die Aufgabe, gewisse praktische Zwecke zu leisten. Daher werden sie auch meist nicht zu den reinen, sondern zu den angewandten Künsten gerechnet. So ergeben sich zwei Betrachtungsmöglichkeiten: die eine, welche auf die Wertung der praktischen Leistung abzielt, und die andere, die sich lediglich der lustbetonten Erscheinung zuwendet und wahrhaft ästhetisch ist. Zu letzterer gehört auch der Eindruck der Zweckmäßigkeit, sodaß er in vielen Fällen eine notwendige Bedingung des ästhetischen Genießens bildet. Damit ist aber über wirkliche Zweckmäßigkeit gar nichts ausgesagt, ferner auch nicht, daß dieser Eindruck bereits den ganzen ästhetischen Genuß ausmacht oder auch für ihn genügt.

Wodurch wird nun der Eindruck der Zweckmäßigkeit hervorgerufen? Die nächstliegende Antwort lautet: durch wirkliche Zweckmäßigkeit. Und in der Tat ruft in zahlreichen Fällen wirkliche Zweckmäßigkeit auch den diesbezüglichen Eindruck hervor, doch in vielen anderen Fällen wieder nicht. Doch vorerst sei

eine andere Frage kurz gestreift: kann etwas schön sein, das in Wirklichkeit gänzlich unzweckmäßig ist? Für den Betrachter jedenfalls, solange sich die Unzweckmäßigkeit im Eindruck nicht ausprägt. Sobald aber der Betrachter sich irgendwie — etwa durch praktische Benutzung — von ihr überzeugt, wird in ihm ein ähnliches Gefühl wachgerufen, wie es uns vor Panoptikumfiguren oder Marmortapeten erfaßt. Hat er nun einmal diese Unzweckmäßigkeit bemerkt, wird sich auch beim bloßen Betrachten nicht wieder der ästhetische Genuß einstellen, weil ihm das Ganze schwindelhaft, auf Betrug hin gearbeitet dünkt, während ein anderer, der den Sachverhalt noch nicht kennt, ruhig den gefälligen Eindruck genießt. Ein Arbeiten auf derartige Täuschungen hin gehört vor das Forum der Ethik und nicht Ästhetik. Denn Gegenständen gegenüber, die ihre Bestimmung nicht erfüllen, sondern lediglich Wert vortäuschen, können sich nur Leute wohlfühlen, die in Äußerlichkeiten aufgehen, oder die von Protzentum und falscher Eitelkeit geschwellt sind. Von derartigen Geschmacksverirrungen befreien kann nur ethische Erziehung, da Charaktermängel zugrunde liegen.

Wir sagten vorhin, daß der Eindruck der Zweckmäßigkeit durch wirkliche Zweckmäßigkeit hervorgerufen wird, aber daß es auch viele Fälle gibt, wo dies nicht zutrifft. Sie wollen wir jetzt kurz erörtern. Denken wir etwa an ein Haus. Ein gewisser Schmuck, eine gewisse Betonung des Tores erwecken den Eindruck des Gastlichen, Einladenden, und je nach Eigenart bald des Freundlichen, bald des Festlichen. Ein breites Dach kann anheimelnd, traulich u. s. w. wirken. Ein wenig Farbe trägt wesentlich bei zum Eindruck des Hellen, Fröhlichen, Gewinnenden u. s. w. Harmonie der Verhältnisse ruft in uns bald den Eindruck des stolz Aufragenden, bald den des breit und gemächlich Ruhenden u. s. w. hervor. All dies trägt dazu bei, uns ein Haus traut, wohnlich, freundlich, behaglich u. s. w. erscheinen zu lassen. Und wenn ein Haus dies alles in Wirklichkeit leistet, ist es im hohen Grade zweckdienlich. Dies können wir natürlich als bloße Betrachter gar nicht beurteilen; aber den Eindruck einer solchen Zweckmäßigkeit empfangen wir, und wie wir sahen zu großem Teil durch Mittel, welche mit wirklicher Zweckmäßigkeit nicht das geringste zu tun haben. Wird denn ein Haus zweckmäßiger durch ein geschmücktes Tor, durch ein besonders breites oder hohes Dach, durch Farbe u. s. w.? Sicher-



R. Luksch.
Porzellan.
Gold-Weiss.

R. Luksch. »Wanderer«. Holz und Stein.



lich nicht. Im Gegenteil, all diese Dinge verteuern den Bau und bedürfen vielleicht häufiger Reparatur. Aber sie erfüllen den wichtigen Zweck: die möglicherweise wirklich vorhandene Zweckmäßigkeit irgendwie zum Ausdruck zu bringen. Und der Hinweis erscheint mir wichtig, daß dieser Erfolg oft durch Mittel erreicht werden muß, die mit wirklicher Zweckmäßigkeit nichts zu tun haben. Damit ist eigentlich die, von manchen Modernen aufgestellte, Forderung der reinen Zweckform bereits widerlegt. Denn bedarf es zur Erweckung des Eindruckes von Zweckmäßigkeit auch nur zuweilen Mittel, die an sich nicht praktisch zweckmäßig sind, so folgt daraus, daß die reine Zweckform in manchen Fällen nicht hinreicht. Genügen kann sie nur in jenen, wo wirklicher Zweckmäßigkeit auch ohne weiteres die der Erscheinung entspricht. Aber selbst dann kann doch noch nicht gleich gesagt werden: daher muß der Gegenstand schön sein. Denn erstens wäre der ästhetische Eindruck recht dürftig, wenn lediglich die Freude an den verschiedenen Vorstellungen der Zweckmäßigkeit gegeben wäre. Zweitens gibt es unzweifelhaft Fälle, wo scheinbare Zweckmäßigkeit durchaus nicht Bedingung ästhetischen Genießens wird, sondern in Wettstreit tritt mit anderen Eindrücken, denen sie unterliegt. Ein Beispiel soll gleich zeigen, was ich meine: ich denke an manche moderne Geschäftshäuser, wo oft ein einziger Eisenbalken das ganze Erdgeschoß überspannt, wodurch ein großes, rechteckiges Loch ohne jede Gliederung entsteht. Darüber erhebt sich nun die Façade mit Erkern und Balkonen, welche eine Stütze unbedingt fordern würden. Dadurch wird der Eindruck erweckt, als ob die Façade ohne jede Fundierung in der Luft hängen würde. Und der Beschauer staunt, daß der ganze Bau nicht zusammenbricht. Die Zweckmäßigkeit springt aber in die Augen. Dadurch daß das ganze Erdgeschoß nur Glas ist, können die Auslagen einen größeren Raum einnehmen, als wenn Pfeiler und Stützen



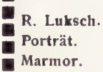
R. Luksch.
Modell für Keramik.

bis zu den Grundlagen gehen würden. Hier haben wir wirkliche Zweckmäßigkeit vor uns und auch eine solche der Erscheinung, aber trotzdem etwas ungemein Abstoßendes und Häßliches; und zwar deswegen, weil man nur auf Zweckmäßigkeit sah. Käme es also lediglich auf sie an, müßte ja ästhetischer Genuß sich einstellen; wir sehen demnach, daß es auch noch andere Bedingungen gibt, deren Nichterfüllung den Eindruck des Häßlichen hervorruft.

Diesen Faktor, der mit der Erscheinung der Zweckmäßigkeit wetteifert, bald fördernd Hand in Hand mit ihr geht, bald wieder ihr entgegenarbeitet, bildet das von Schopenhauer gefundene Gesetz von einem Gleichgewicht von Last und Kraft in der Architektur. Jene Häuser mißfielen uns so sehr trotz ihrer offenkundigen Zweckmäßigkeit, weil eben der Eindruck jenes Gleichgewichtes fehlte, der das Bild jeder jonischen Säule uns so erfreulich macht. Damit ist bereits gesagt, daß es wieder auf den Eindruck ankommt. Denn in Wirklichkeit muß ja — wenigstens annähernd — doch stets eine Ausgeglichenheit herrschen, denn sonst würde entweder das Ganze zusammenbrechen, oder es wäre eine geradezu sündhafte Materialvergeudung gegeben, die aus rein praktischen Gründen höchst unzweckmäßig wäre. Auch bei jenen

R. Luksch.
Kaiser Franz Joseph I.
Messing poliert.





R. Luksch.
Porträt.
Marmor.

abscheulichen Häusern besteht in Wirklichkeit dieses Gleichgewicht, aber nicht in der Erscheinung, und also auch nicht für den ästhetischen Genießer.

Dieses Gesetz vom Gleichgewicht von Last und Kraft unterordnet sich dem allgemeineren, das den Eindruck des Konstruktiven verlangt. Auch in jenen Häusern vermissen wir diesen Eindruck, der uns wieder zur Bewunderung führt angesichts griechischer Tempel, gotischer Dome oder moderner Eisenbauten. Wir erfassen in diesen Fällen die Komposition — das Konstruktive — gleichsam mit einem Blick, während sie anderwärts uns sich verbirgt. Und dies erzeugt stets Unruhe und Mißbehagen. Aber nicht immer erfreut der Eindruck des Konstruktiven als solchen. Es kann auch eine törichte, unnütze Konstruktion sein. Nehmen wir etwa ein Haus, an dessen Façade mächtige Säulen

emporragen, die scheinbar sehr wenig tragen. Sofort ergibt sich der Eindruck des Unnützen, Unzweckmäßigen. Also es erfreut nur die Erscheinung einer zweckmäßigen Konstruktion. Und damit haben wir den einheitlichen Zusammenhang dieser beiden Faktoren gefunden: scheinbare Zweckmäßigkeit genügt häufig nicht; es muß dazu der Eindruck des Konstruktiven treten. Letzterer allein genügt wieder nicht, da wir den Eindruck einer zweckmäßigen Konstruktion fordern. Selbstverständlich sind dies nicht die einzigen Gesetze, die für eine Ästhetik der Architektur und des Kunstgewerbes in Betracht kommen; uns aber verlangte es ja hier lediglich nach einer Klärung des vieldeutigen und viel umstrittenen Begriffes der Zweckmäßigkeit im Hinblick auf die Schönheit. —

Künstlerische Begabung und künstlerische Erziehung.

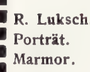
VON OTTO SCHULZE-ELBERFELD.

Bei der großen Bedeutung unserer Deutschen Kunstzeitschriften, die im Laufe der Zeit ihren Weg über die Familie hinaus in die breite Öffentlichkeit gefunden haben, und hier von Tag zu Tag immer mehr an Ansehen und Einfluß auch auf die maßgebenden Kreise gewinnen, scheint es verwunderlich, daß nicht des öftern ein Thema wie das hier im Titel festgelegte Erörterung findet. Der breite Strom der Kunstbewegung, der anfänglich mit mächtigem Brausen alle Volksschichten zu umspülen, ja mitzureißen suchte, der in der »Kind und Kunstbewegung« einen so lebendigen Widerhall fand und von der Darmstädter Zeitschrift »Kind und Kunst« getragen wurde, scheint wohl doch sein Bett nicht so recht in die Tiefe gegraben zu haben, daß man von Erziehungsfragen auf künstlerischem Gebiete jetzt so wenig hört. Auch die Kunsterziehungsfragen, die auf den Tagungen in Weimar und Dresden eine ganze Schar der besten Kämpfer um die edle Sache vereinten und bei der Stellungnahme der modernen Schulreformer auf sichtbare Nachwirkungen hoffen ließen, scheinen im Getöse der Forderungen wirtschaftlichen und schulpolitischen Inhalts und im Kampfe der Kirche und Schule gegen Unkirchlichkeit und Unsittlichkeit ins Hintertreffen zu geraten. Gewisse Bestrebungen, die trotz aller Reinheit und kulturellen Tragweite von Philister- und Muckertum bekämpft werden, scheinen von vornherein schon dadurch gebrandmarkt, daß in ihnen die moderne Kunstpflege Stützpunkte sucht und findet. Vielen der Rückständigen sind nun aber moderne Kunst und Unsittlichkeit und Gottlosigkeit aus derselben Quelle geschöpfte Tränklein der bösen Lust, die jeden guten Keim im Menschen ersäufen. Der Kampf gegen die Moderne tobt heute stärker denn je zuvor, und eine von starken Organisationen planmäßig vorbereitete Reaktion scheint sich kältend über die jungen Triebe der letzten hoffnungsvollen Aussaat zu breiten.

Wie wenig Boden haben doch die einfachsten Begriffe über Kunst gewonnen, wie sehr ist man noch im unklaren darüber: wie Kunst wird und was sie zum Gedeihen braucht; daß man Kunst nicht lehren noch lernen kann; daß Kunst uns mitgegeben sein muß, wenn sie aus uns heraus eine produktive Auferstehung feiern will; daß auch alle in ihrem Seelenleben auf Kunst gestimmt sein müssen, wenn deren Werke die Resonanz in ihnen haben sollen.

Jene Bewegung, die alle Welt mit Kunst beglücken wollte, scheint ihr Samenkörnlein ausgestreut zu haben wie der Sämann im Gleichnis; man ist erstaunt über die geringen Erfolge. Man begreift immer noch nicht, daß Qualitätskunst für die breite Menge des Volkes nichts ist, und daß eine gewisse sensible Schöntuerei keine Kunst ist, wenigstens nicht für biedere und derbe Deutsche, auch nicht für die angeblichen Feinschmecker unter ihnen. Wenn vereinzelte Auswüchse in der modernen Programm- und Sensationskunst zum Widerspruch gereizt haben, ja zu Feindseligkeiten und Verfolgung führten, so kann man sich nicht sehr zum Verteidiger aufwerfen, wenn aber wegen solcher Entgleisungen der heilige Krieg gegen die Kunst gepredigt wird, dann sollte man doch bangen um das Allerheiligste eines Volkes und in Zorn geraten.

Schlechte Kunst wird gerade zur Zeit solcher Krisen viel zu viel produziert, gute Kunst viel zu wenig. Wo in blindem Eifer das Gute bekämpft wird, da wuchert das



R. Luksch.
Porträt.
Marmor.

Mittelmäßige und Schlechte um so geiler. Hier muß anhaltend schwere Arbeit geleistet werden, wenn die auf guten Boden fallenden wenigen Saatkörner hundert- oder gar tausendfältig Frucht bringen sollen. Die jetzige Generation leidet viel zu sehr unter dem Kampf um die Seele, als daß ihr von der Kunst der freudigere Teil kommen könnte. Noch immer zielt man zu sehr auf Verstandesarbeit und Gelehrsamkeit ab, als daß der Einfalt jener Gestaltungstrieb verbliebe, der aus Totem Lebendiges schafft.

Getrösten wir uns der Generation, die da kommt, deren Erzieher und Lehrer nicht Außenschliff, sondern Innen-Kultur treiben; die wirklich Augen haben, zu sehen, und Ohren, zu hören. Die auf jene leisen Regungen im Kinde zu achten vermögen, die den Herzschlag Gottes bedeuten. Aber die Eltern müssen es ihnen darin noch zuvortun, sie, die

R. Luksch.

Keramischer Fries für die neue Handelsakademie in Wien.

Fragment.



R. Luksch.
Keramischer Fries für die neue Handels-Akademie in Wien.
Fragment.

die Kleinen vom ersten Atemzug an werden sehen. Man rede nicht immer davon, daß die Begabung sich schon Bahn brechen wird. Das ist eine bequeme, ja brutale Behauptung. Nicht immer muß Werden Kampf bedeuten; Werden ist Entwicklung, Wachsen, Blühen, Gedeihen. Darin liegt Kampf und Schmerz genug. Das Gute gedeiht überhaupt nicht anders.

Aber Begabung fühlen und erkennen, ans Licht ziehen und hegen und pflegen, das bedeutet einen viel größeren, tiefer gehenden Kampf, als ihn das Talent und Genie kämpfen. Das bedeutet die Zurückstellung des eigenen Ichs, Entsagung, ja eigene Opferung. Wie wenige Eltern und Erzieher können das; ihr eigenes Wohlbehagen, ihre Bequemlichkeit und Eigenliebe sträuben sich dagegen.

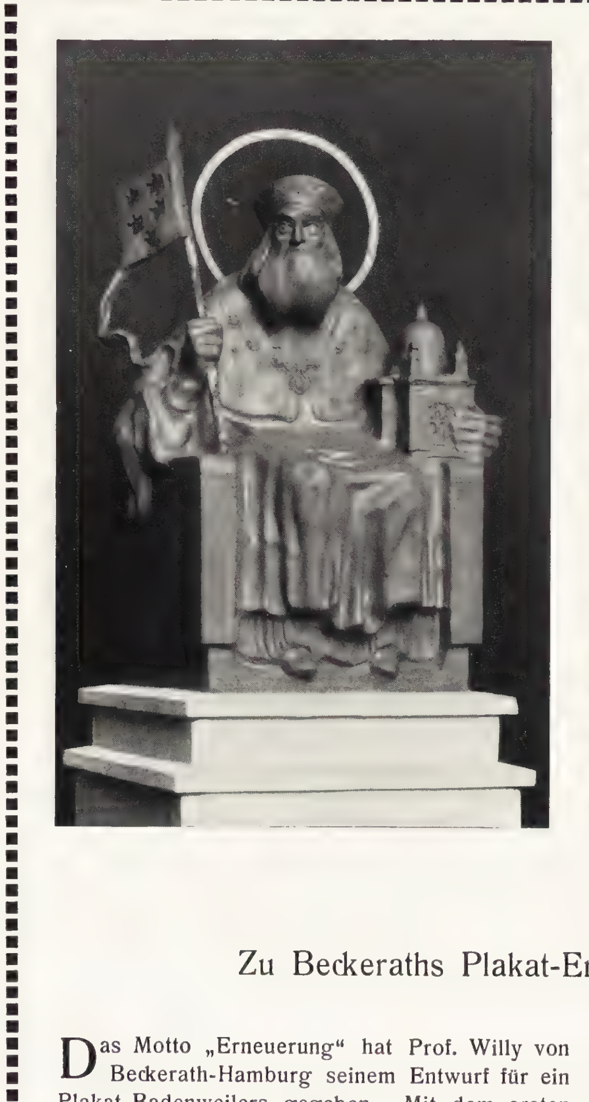
Wenn das Kind die Kunst nicht hätte, wer hätte sie sonst. Aber sie wird ihm entrissen, im ersten Keime erstickt; drängt sie dann unter günstigeren Verhältnissen nach etwa fünfzehn bis zwanzig Jahren aufs neue zum Licht, dann ist es mehr Treibhauspflanze als Naturprodukt. Wundern wir uns noch immer über das Kranke in unserer Kunst? Unsere blöden Augen können ja gesunde Kunst nicht mehr vertragen; wir kreischen ja auf, wenn wir eine nährende Mutter mit ihrem nackten Knaben in einem Kunstwerk erblicken.

Selbstverständlich, echte Begabung wird sich unter allen Umständen behaupten; aber sie wird sich auch bemerkbar machen von der ersten Regung der Seele ab. Diese ist verschieden von den späteren Ausdrucksmitteln, aber doch als solche erkennbar. Alle wirklichen Künstler waren schon als Kind Künstler; der Inhalt war da, nur die Form fehlte und der gefügige Stoff, um seinem Wesen nach erkannt zu werden. Wie oft bereitet sich in einem stimmbegabten Kinde ein bildender Künstler vor, oder in einem zeichnenden, malenden oder modellierenden Kinde ein Dichter, Musiker oder Schauspieler. Man muß erkennen, wo alles hinaus will, welches Gebahren zum Haupttriebe sich verstärkt, welche Äußerungen Seitentriebe bleiben. Man sage aber nicht, laßt uns erst abwarten, was daraus werden möchte; dann ist es meistens zu spät. Nichts fällt so sehr mit der Entwicklung des Kindes bis zu seiner Geschlechtsreife zusammen als die gesteigerte Aufnahmefähigkeit für Kunst und Schönheit und Neigung zu ihrer Aneignung und Pflege. Lassen wir diese Zeitspanne ungenutzt vorübergehen, dann ist der Kern schon der Verkümmerung preisgegeben. So muß also schon sehr früh eine Versetzung in eine andere Umgebung vorgenommen werden.

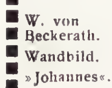
Bei einem solchen Kinde, und die Maßnahmen des Studienrates Dr. Kerschensteiner --München bestätigen das, muß dann naturgemäß der künstlerischen Ausbildung vor der wissenschaftlichen der Vorzug gegeben werden, und sei es auch zunächst nur eine mehr kunsthandwerkliche Ausbildung; die rein künstlerische Begabung bringt sich auf diese Weise viel eher zum Durchbruch als bei Beachtung des Lehrziels der allgemeinen Erziehungsschule. Wissen läßt sich nachholen, Können nicht und Gestalten erst recht nicht. Aber aus dem Leben und Werden großer Künstler wissen wir, daß sie noch in späteren Jahren zu einer Fülle gediegenen Wissens gelangten, hinter der mit seinem Schulwissen mancher Jugendgenosse weit zurückblieb. Die Erziehung zur Kunst schließt die Aneignung von Wissen nicht nur nicht aus, sondern leistet ihr einen fühlbaren Vorschub. Est ist seit langem erkannt worden, daß die besondere Pflege von manueller Geschicklichkeit und Gestaltungskraft auf die Gehirnfunktionen den allergünstigsten Einfluß ausüben. Leider ist das in der Erziehungsschule noch sehr wenig versucht worden, obgleich reiche Erfahrungen dafür vorliegen.

Aus allem geht hervor, daß künstlerische Begabung nicht der Gnade allgemeiner Erziehungstheorien preisgegeben werden darf. Es sind ja unter tausenden nur immer wenige Kinder, bei denen die Berufenen so unverkennbare Wahrnehmungen machen über jenes Maß künstlerischer Begabung, daß diesem Pfunde besonderer Gnade auch in angedeutetem Sinne eine künstlerische Erziehung und Ausbildung nicht vorenthalten werden darf. Daß es immer noch geschieht, ist ein Rückstand in der früher so herzhaft betriebenen Reformarbeit für die Erziehungsschule.

In allen Schulen, von der Volksschule bis zu den Gymnasien mehren sich dafür die Beispiele. Unsere Schützlinge sind namentlich in den Gymnasien und Oberrealschulen die sogenannt Zurückgebliebenen, die Sorgenhäufer für Eltern und Lehrer. Nur ihre Zeichenhefte sprechen für sie; mit ihren Zeugnissen ist wenig Staat zu machen. Aber noch bietet irgend eine Kunst- oder Kunstgewerbeschule die Möglichkeit der Neueinsetzung ins Leben, wo das, was in die Zeichenhefte gebannt war, die Auferstehung feiern darf.







W. von Beckerath. Wandbild. »Johannes«.

Zu Beckeraths Plakat-Entwurf für Badenweiler.

Das Motto „Erneuerung" hat Prof. Willy von Beckerath-Hamburg seinem Entwurf für ein Plakat Badenweilers gegeben. Mit dem ersten Preis in der Konkurrenz einiger Künstler ausgezeichnet, wurde er von der Kurkommission, die diese Konkurrenz veranlaßt hat, zur Ausführung bestimmt.

„Erneuerung". Dem äußeren Anlaß einer Erweiterung der Bäderbauten Badenweilers entstammt das Motto; den Heilmitteln des Bades selbst macht es seine schuldige Reverenz. Die bewußte Schaffung eines künstlerischen Wertes, im Gegensatz namentlich zu dem bisher für Badenweiler werbenden Plakate, will das gewählte Wort hauptsächlich besagen.

Ein Plakat soll ersetzt werden, das die landläufige Form, eine Häufung einzelner, unkünstlerischer, teilweise unter lokalpolitischen Rücksichten gewählter Bilder, die „Ansichtspostkartenform" (sit venia verbo!) vertritt.

Hier ist nicht der Ort, der Notwendigkeit, auch die Plakatindustrie rein künstlerischem Wirken zu unterstellen, das Wort zu reden. Wer heute nach künstlerischen Plakaten sucht, findet sie zu seiner größten Freude zahlreicher, als er ursprünglich zu hoffen wagte. Aber er muß noch suchen! Daß rein praktische Erwägungen der Forderung eines Kunstwertes vom Plakat zu Hilfe kommen, ist schon eher ein Punkt, der noch öfters zu wiederholen ist. Ihnen weichen meist Ansichten, die aus rein künstlerischen Erwägungen nicht zu bekehren waren; je reiner, je künstlerischer die Plakatwirkung, desto billiger die Herstellungskosten. Was dem Unbeteiligten fast paradox scheint, weiß sich der Freund der Sache zu erklären! Der Beckerath'sche Entwurf kann ein Prototyp dessen genannt werden, was das moderne Plakat verlangt.

Breite Flächen mit wenigen, aufeinander abgestimmten kräftigen Farben; ruhige Linien, die sich im wesentlichen auf die Konturierung des Wiederzugebenden beschränken und jedes Detail

R. Luksch.
Heiliger Leopold.
Modell für getriebenes Kupfer.





R. Luksch.
Heiliger Severin.
Modell für getriebenes Kupfer.

R. Luksch.
Brunnen.
Figuren.
Blei.

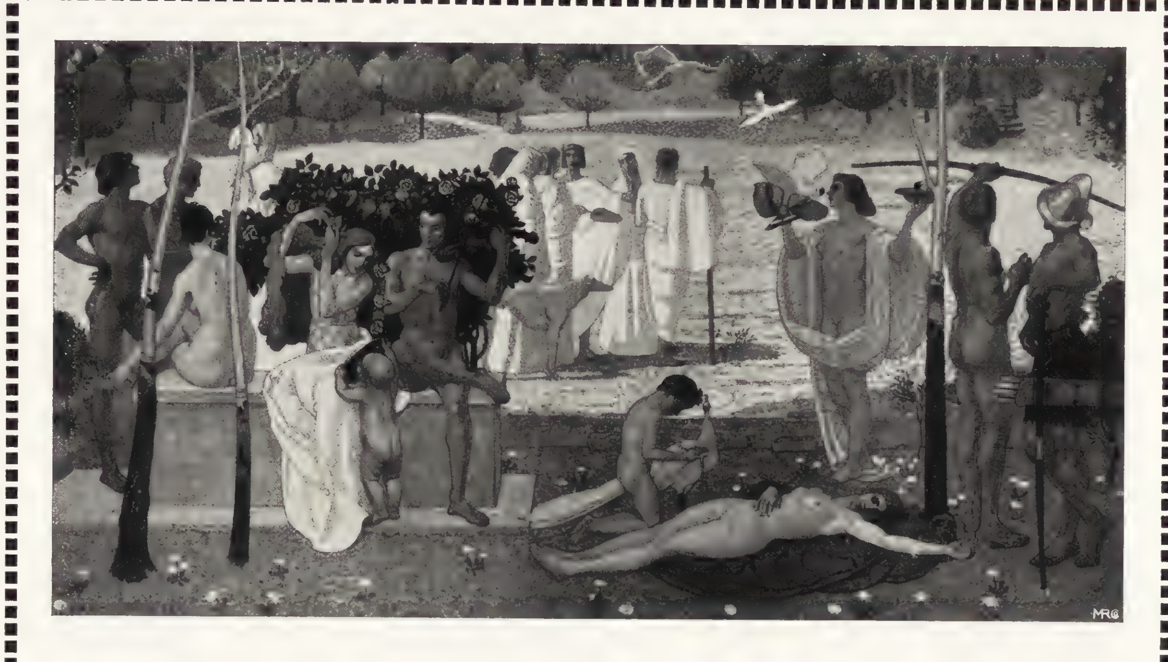


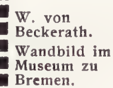
vermeiden! Diese beiden Punkte bedingen die rein optische Wirkung des Plakats. Ihre Umkehrung: viel Detail, viele auf kleine Flächen verteilte Farben, verteuern die Herstellung und erschweren die Wirkung. Dazu der künstlerische Gedanke, im Augenblick faßlich, kein Kombinieren des Beschauers voraussetzend. Was zur Verdeutlichung gegeben war: Heilquelle und Schwarzwaldluft, wie glänzend ist's gefaßt und zur Plakatwirkung geformt. Nicht des geringsten Kommentars bedarf das Bild als solches. — Aber eben in dieser genialen Zusammenfassung verschiedener Gedanken zu einheitlicher künstlerischer Wirkung liegt das Besondere dieses Entwurfs. Er nimmt unter den vorhandenen Bäderplakaten eine führende Stellung ein. Auch ein Markstein in der „Renaissance“ des Kunstgewerbes.

Deshalb gelangt der Entwurf hier zur Veröffentlichung. DR. M. HEDINGER-BADENWEILER.



Willy von Beckerath.
Plakat.




W. von Beckerath.
Wandbild im Museum zu Bremen.

TRADITION ODER FORTSCHRITT?

DREI FRAGEN VON E. W. BREDT.

1. Was wird doch jetzt beständig von Tradition, von Bodenständigkeit, von heimischer Bauweise gesagt und geschrieben. Richtiges oder unrichtiges? Mit historischem Bewußtsein oder nur weils historisch unterrichtet klingt?

An Beispielen seien die Fragen geprüft. In München hört man jetzt nur vom bodenständigen Barock reden. — Wie kommt das Barock zu dieser Bezeichnung? Ist es nirgend sonst zu finden? Ist es ureigene Bauform Oberbayerns? —

Der gläubige Laie, der die Phrase vom »süddeutschen Barock« so oft hört wie die Betschwester das Vaterunser, muß meinen, nichts sei so sehr der Heimat selbst zu eigen wie — die Fassade der Theatinerkirche, wie die Dächer, die wir nach Mansard Mansardendächer nennen. —

Aber Mansard war doch ein Franzose? — Jawohl.

Und die Erbauer der Theatinerkirche waren auch keine Oberbayern. Der eine kam aus Italien — der andere hatte seine Kunst in Frankreich gelernt.

Und was die Fremden damals als Neu und Fremd hinstellten — nennt man jetzt »bodenständig«.

Freilich — wir sprechen ja jetzt die Kirsche Persiens, die Kartoffel Amerikas, die Pfirsiche, die Aprikose als heimische Gewächse bezw. Früchte an. — Also!?

Gewiß. — Vielleicht gelingts uns auch noch, die Banane oder die Dattelpalme heimisch zu machen.

Aber weshalb soll dann gerade eine der jüngst eingeführten Früchte — vor länger heimisch gewordenen — die einschmeichelnde Bezeichnung »heimisch« tragen?

Das ist doch nicht einzusehen.

Jedenfalls war Gotisch eher eine heimische Konstruktionsart, eine heimische Form als Barock — als eine Form, die die Antike des alten Hellas zu Großeltern und Formen vom Palaste eines italienischen Fürsten oder französischen Königs als nächste Vorfahren hat.

Dagegen läßt sich doch nichts einwenden?

Jetzt rühmt man sogar — wenigstens in Provinz-Blättern — Kurhäuser, die im Bauernstil der betreffenden Landschaft erbaut sind.

Mit Recht? — Ja, wenn das Kurhaus genau den gleichen Bedingungen zu dienen hätte wie das Bauernhaus. — Ich denke aber, ein Kurhaus mit Lesezimmern, Damenzimmern, Billards, Tanzsaal etc. etc. ist doch etwas ganz anderes als ein Bauernhaus.

W. von Beckerath. Skizze.



Hier verkehren Leute in schweren Stiefeln — dort solche in Ballschuhen. — Hier wird die Sense an ihren Platz gehängt — dort soll zur Aufnahme von Jackets oder seidenen Shawls Vorrichtung getroffen sein. Im Bauernhaus hockt man beieinander — im Kurhaus will man aneinander vorbei promenieren können. —

Also weshalb soll dann das Kurhaus wie ein Bauernhaus aussehen?

Kann hier ein anderer als ein fortschrittlicher Geist etwas Zweckmäßiges schaffen?

Ist die Maske jemals als etwas natürliches angesprochen worden?

2. Doch was bleibt eigentlich noch vor den Bodenständigkeitssuchern Gutes in unserem deutschen Vaterland bestehen — wenn nach ihren, jetzt so maßgeblichen Gefühlen, für Oberbayern nur das oberbayerische Bauernhaus, für die Stadt nur das Barockpalais des 18. Jahrhunderts landentsprechend sein sollte?

Was sind denn dann alle die großen, die größten Schloßherren für gott- und heimatverlassene Subjekte gewesen, die da Schlösser im französischen oder italienischen Stile just über das Pfarrdorf bauten. — Und wie frevelhaft war die Kirche, daß sie je sich traute, fremde Bauherren von weither zu berufen, damit sie in ihrer eigenen Weise ein neues Kunstwerk ins kleine unbeachtete Dörfchen stellten.

Wo kommen wir hin mit unserer Phrase der Bodenständigkeit?

Wie viel müßte negiert werden als undeutsch — von denen die von Bodenständigkeit schwärmen — aber gleichzeitig nur etwas Bescheid wissen in der Geschichte der Kunst, der Kunstaufträge, der Kunstpraxis von ehedem.

3. Endlich noch eine Frage an die Freunde der »Tradition«.

Wenn's so etwas vorzügliches ist um die Tradition der Bauweise und der Formen — dann müssen doch zweifellos diejenigen die größten Künstler aller Zeiten gewesen sein, die schön ruhig in den bequemen Wegen der Tradition weitergingen!

Ist's auch nur ungefähr so?

Das Gegenteil ist zutreffend. — Nur an jene Künstlernamen heften sich die Entwicklungsetappen der Kunstgeschichte, die ein Neues — nicht das Gewohnte ihrer Zeit gaben. Ja das Neue, was die gaben, war meist so ungewöhnlich, daß erst allmählich das Gewaltige ihrer Gabe eingesehen werden konnte. — Die antike Plastik verbindet mit den Namen des Phidias, Polyklet, Praxiteles, Lysipp u. a. jeweils die Erweiterung des Schaffenskreises der Plastik. Ganz Rom war nur da wirklich groß, wo es die bisherige Architekturwelt um noch nicht Gesehenes und Geschaffenes bereicherte. Wo Rom nur hellenische Tradition pflegte, verliert es für uns als Gestalterin. — Wenn man im 13. Jahrhundert noch immer den Rundbogen für allein traditionell, also für gut und bodenständig hätte erklären wollen — und die Kirche wäre doch am ehesten berechtigt gewesen, für traditionelle Form einzutreten — so hätten wir nie jene gewaltigen Dome der Gotik bekommen, die jetzt der Stolz nordischer Art sind! — Doch soll hier nicht zu viel Kunstgeschichte traktiert werden. — Wie verhielt sich jedoch der allergrößten Einer zur Tradition? — War Michel-Angelo nicht ein gewaltiger Zertrümmerer durch all das was er gab?? Wie hat er allein im »jüngsten Gericht« der Sixtina ein altes Thema behandelt. War er ein Ideal von Traditionsmeier?



W. von Beckerath Studien.



— oder war er nicht doch ein Revolutionär — und ein Neuschöpfer? —

Zweifellos ist die Phrase von der Tradition, der Bodenständigkeit bald verbraucht. — Es ist eine Mode — nicht besser und nicht langlebiger als die Moden vorher — als die Baumoden des 19. Jahrhunderts zumal: denn damals waren der Reihe nach ganz andere »Stile« und Formen bodenständig. — Wer aber noch nicht klar die Hohlheit der Phrase von der »Tradition« fühlt — der vertiefe sich doch einmal ernstlich in allgemeine oder spezielle Kunstgeschichten. — Die Frage — ob Tradition oder Fortschritt das Bessere — das Auszeichnende ist, wird dann rasch entschieden. Tradition im Sinne handwerklicher Stetigkeit und Übung ist freilich gut — aber groß und bedeutend ist nur der, der der Kunst zum Fortschritt verhilft, ihr neue Wege weist, neue Monumente anderer Art als die gewohnten errichtet.

So ist's gewesen, so wird's bleiben. Das ist ein Resultat der Betrachtung alter Kunstpraxis.

Und mag leichter in weiteren Kreisen der Künstler gefallen und hochgehalten werden, der in der als »Tradition« anerkannten Kunstweise des Professors X, des Oberbaurates Y, oder des Ritters von Z schafft — so wird man doch später seine Art als die leichte eines Nachfolgers nur bezeichnen. — An solche Werke aber, die Vielen vielleicht als disharmonisch zu unserer Kunst jetzt auffallen, an Werke und Künstler, die uns jetzt noch fragen machen, was ist das für ein neuer, anderer Geist — an die wird sich am wahrscheinlichsten dauernder Ruhm, der Beginn neuer, künstlerischer Epochen knüpfen. — E. W. B.

WILLY VON BECKERATHS „JOHANNES".

VON WILHELM MICHEL—MÜNCHEN.

Die scharfe Trennung zwischen Staffeleibild und dekorativem Gemälde gehört ausschließlich unserer Zeit an. Sie bildet eine ihrer merkwürdigsten Errungenschaften.

Bilder, die auf Distanz zu wirken gezwungen waren, Bilder, die infolge ihrer Abmessungen und ihrer Umgebung voller tönende, pathetische Worte zu sprechen hatten, gab es früher wohl auch. Nie aber hat man gesehen, daß ihnen von vornherein eine andere malerische Weltanschauung zu Grunde gelegt wurde als den Gemälden, die ich Staffeleibilder genannt habe. Die Form und das Licht wurden in beiden Fällen gleich analysiert, der Vortrag, der Pinselstrich, der Farbenorganismus blieben sich gleich. Nur sorgte man dafür, daß dem größeren Raum eine Konzeption von größerer, innerer Wucht, ein Bildgedanke von höherer Expansionskraft entsprach. Die Welt blieb dieselbe, nur sich selbst suchte der Künstler zu steigern, wenn er sich vor eine große Aufgabe gestellt sah. Rafaels Schule von Athen ist nicht anders gemalt als beispielsweise sein Selbstbildnis. Bei Hans von Marées, bei Anselm Feuerbach gibt es keinen Unterschied zwischen einer dekorativen und einer intimeren Vortragsweise.

Der heutige Künstler wird ein anderer Mensch, wenn er eine Wand zu schmücken unternimmt. Er bekommt andere Augen, er bekommt eine andere Hand, sein Pinsel beginnt eine völlig fremde Sprache zu sprechen, die Farbe gewinnt eine veränderte Bedeutung. Was er in heißem Bemühen gelernt hat, wird ihm plötzlich zur Last. Jahrzehnte haben unermüdlich an der Verfeinerung und Differenzierung des malerischen Ausdruckes, an der Nuancierung des Weltbildes gearbeitet. Der dekorativ schaffende Maler jedoch begibt sich in eine freiwillige Armut. Er spricht im Lapidarstil längst versunkener Zeiten, weil ihm seine eigene, natürliche Sprache für solche Zwecke ungeeignet scheint. Er vergegenwärtigt sich immer die Distanz, die sein Bild zu überwinden hat, und er malt daher für diese Distanz, nicht naiv aus seinem Inneren heraus. Er schafft final, nicht genetisch. Er schaltet beträchtliche Hemmungen in den Schaffensprozeß ein, weil er bei ungehemmter Äußerung dem Ziele fern zu bleiben meint. Mit Recht? Mit Unrecht? Ich wage diese Frage nicht zu entscheiden. Hier sei nichts sonst getan als auf den besprochenen Unterschied hingewiesen. Es war vielleicht notwendig, daß er aufkam. Aber einer gesunden künstlerischen Entwicklung scheint es mir zu entsprechen, daß er bald wieder beseitigt werde.

Das Bild, das zu solchen Betrachtungen

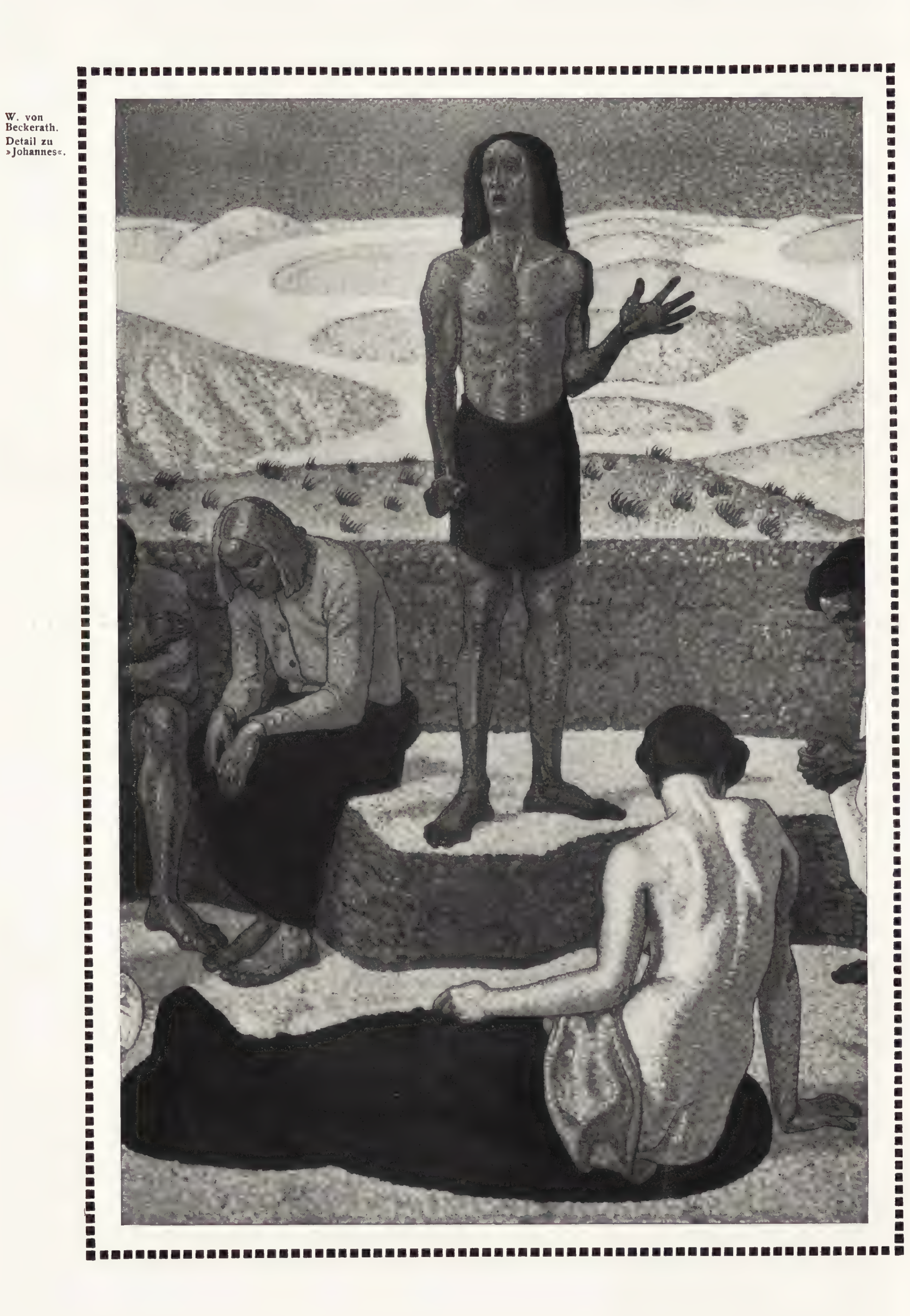


W. von Beckerath. Wandbild »Johannes«.

Anlaß gab, wird den Lesern hier vorgeführt. Es gibt eine treffliche Illustration zu dem, was man heute unter dekorativer Malerei versteht. Hodler hat dem Schöpfer, einem jungen Münchener Künstler, den Weg gewiesen. Man begegnet hier derselben hieratisch starren Ruhe der Komposition, der großzügigen Formbehandlung, dem starken, etwas abstrusen psychologischen Ausdruck, dem Streben nach Rhythmik und großer Architektur, wodurch Hodler die Hoffnung aller derer geworden ist, die das Fragmentarische, das Allzuintime und Individuelle der neueren Kunst als überwindungsbedürftig ansehen. Beckerath hat sogar das leise karikaturistische Element übernommen, das in Hodlers psychologischer Charakterisierung eine Rolle spielt. Begibt man sich einmal in die Anschauungsweise des Künstlers oder vielmehr des Bildes hinein, erkennt man seine Sprache an, so strömt die Schöpfung einen eigenen Zauber aus und legitimiert sich als das Werk eines fein empfindenden Geistes, dem die Bedingungen der großen, monumentalen Wirkung nicht fremd geblieben sind. Die verzückte, fanatisch-prophetische Geste des Täufers, das starre, verdrossene, schwüle Schweigen der Zuhörer, die erwartungsvolle, majestätische Ruhe in der Rhythmik der landwirtschaftlichen Linien, die durch pointillistischen Vortrag erzielte Leuchtkraft der Farbe, die wuchtige, satte Kreisgestalt der Kompositionslinie — all das sind Eindrücke von nicht gewöhnlicher Art. Die Analyse des Lichtes und der Lokaltöne mag man gewagt und preziös finden, aber man muß ihr zugeben, daß sie konsequent und einheitlich durchgeführt ist, und daß das Ganze auf einer zwar sonderbaren, aber geschlossenen koloristischen Anschauung beruht. Um nur einen Anhaltspunkt zu bieten, wie diese Anschauung beschaffen ist, sei erwähnt, daß das Weiß am Gewande der knienden Frauengestalt in den belichteten Partien durch Rosa und Zitronengelb, in den Schattenpartien durch Blau, Grün, Lila und Braun gegeben ist. Es ist mir unbekannt, ob das Gemälde für einen konkreten Zweck bestimmt ist. Jedenfalls kann es nur in einem weißen architektonischen Rahmen und bei großer Distanz zur Geltung kommen. — W. M.

Der wahre Künstler hat keinen Stolz; leider sieht er, daß die Kunst keine Grenzen hat, er fühlt dunkel, wie weit er vom Ziele entfernt ist, und indeß er vielleicht von andern bewundert wird, trauert er, noch nicht dahin gekommen zu sein, wohin ihm der bessere Genius nur wie eine ferne Sonne vorleuchtet. *Beethoven.*

W. von Beckerath.
Detail zu »Johannes«.





W. von Beckerath.
Detail zu »Johannes«.

R. Schmidt. Ideenskizze für eine Kunstgewerbeschule.



PORZELLAN-KUNST.

VON DR. ERNST ZIMMERMANN.

Es ist lang genug her, daß wir in Europa eine Porzellankunst besessen haben, daß hier ein Porzellan gestaltet ward, das wir mit gutem Gewissen als ein künstlerisches bezeichnen können, und das wie ein Ausfluß jener allgemein menschlichen Schöpferkraft erscheint, die auf anderen Gebieten und wohl mit noch stärkerem Kraftaufwand die herrlichsten Gemälde, die herrlichsten Statuen zuwege bringt. In demselben Maße, wie im 19. Jahrhundert sich dank einer verbesserten Technik und einer rationelleren Betriebsweise das Porzellan im Vergleich zu dem des vergangenen bei uns sich verzehn-, ja verhundertfacht hat, in demselben Maße, wie es auf diese Weise so popularisiert worden ist, daß es heute ganz allgemein zu den gewöhnlichsten Dingen der Welt gehört, hat es auch seinen eigentlich künstlerischen Charakter verloren, ist es in der Hauptsache zu einer reinen Gebrauchsware herabgesunken, so sehr, daß eine wahre Kunst sich hier nicht weiter profanieren wollte. Denn was man scheinbar auf Tassen, Tellern, Vasen, Blumentöpfen und dergleichen als angebliche Kunst damals hingestrichen oder mechanisch darauf gesetzt hat, was dort an denselben Stellen stand, an denen einst sich die feinste Handmalerei entfaltete oder eine wirklich zielbewußte Dekoration sich ausdehnen durfte, das kann doch in seiner Unbehilflichkeit und Qualitätslosigkeit keine Kunst genannt werden, das ist nicht einmal, da es nicht wirklich wirkungsvoll dekorierte, Dekoration zu nennen. Es war höchstens Belebung und Bereicherung, bestimmt, diese Dinge wertvoller zu machen, weil sie mehr Arbeit erhielten. Es war ein materielles, kein künstlerisches Plus.

Seit dieser Zeit ist es allerdings dank dem allgemeinen Aufblühen der dekorativen Kunst in dieser Beziehung unleugbar besser geworden. Das Sehnen nach einer Porzellankunst ist in der Erinnerung an die der vergangenen Zeiten wieder erwacht: an vielen Stellen sind die energischsten Versuche gemacht worden, eine solche wieder ins Leben zu rufen und achtbare Leistungen bereits vielfach entstanden, die besser zu sein scheinen als alles, was das 19. Jahrhundert auf diesem Gebiet geschaffen. Es ist ein bedeutender Schritt wieder nach vorwärts getan. Ob aber wirklich hierbei das Wesen der Porzellankunst schon ganz wieder erfaßt ist, ob wirklich die Künstler, die sie schaffen, das Publikum, das



R. Schmidt.
Detail zu vorigem Projekt.

R. Schmidt.
Projekt für
eine Villa.





R. Schmidt
Projekt für eine Villa.

sie kauft, dies alles schon wieder erkannt hat? Es erscheint ziemlich zweifelhaft, bedenkt man, was heute alles noch selbst von ernsthaften Künstlern als Porzellankunst ausgegeben, von wirklich Kunstverständigen schon als Porzellankunst erworben wird. Das wirkliche Verständnis von dem, was diese schöne Kunst ist und zu sein vermag, scheint noch nicht weit genug vorgedrungen zu sein, um wirklich eine solche schon wieder ins Leben rufen zu können. Man scheint hier nur zu oft bei den Anfängen der Erkenntnis stehen geblieben zu sein und nur allzu lange dort zu verharren.

* * *

Porzellankunst ist zunächst eine Kunst der Materialerzeugnis. Porzellan, dies innige Gemisch zweier an sich ganz unscheinbarer Stoffe, stellt wohl das edelste Material vor, das der Mensch sich selber erzeugt. Es ist so edel, daß es ganz unbeschadet mit den feinsten und edelsten Stoffen zu rivalisieren vermag, die die Natur geschaffen, und die wir um ihres inneren Wertes willen mit Gold aufzuwägen pflegen. Durchscheinend in seiner Materie, kristallinisch in seiner Zusammensetzung, durch seine Glasur glänzend und glatt, kann es nur mit den Edelgesteinen der Natur verglichen werden, die diese freilich, haushälterisch, wie sie oftmals ist, in so kleinen Mengen hervorbringt, daß sie neben ihren ästhetischen auch einen rein materiellen Wert erhalten müssen. Als Edelgestein, als Nachahmung des in China so geschätzten grünlich grauen Nephrits, scheint es dort auch zuerst erfunden zu sein. Es hat auch erst später seine besondere künstlerische Ausbildung gefunden. Doch freilich, diese edle Masse ergibt sich nicht von selber im einfachen keramischen Prozeß. Sie ist kein reines Geschenk von Himmelsgnaden, zu dem der Mensch nichts weiteres hinzu zu tun hat. Da muß gesucht und probiert, die Massen aufs sorgfältigste präpariert, die richtige Zusammensetzung gefunden, auch wohl noch

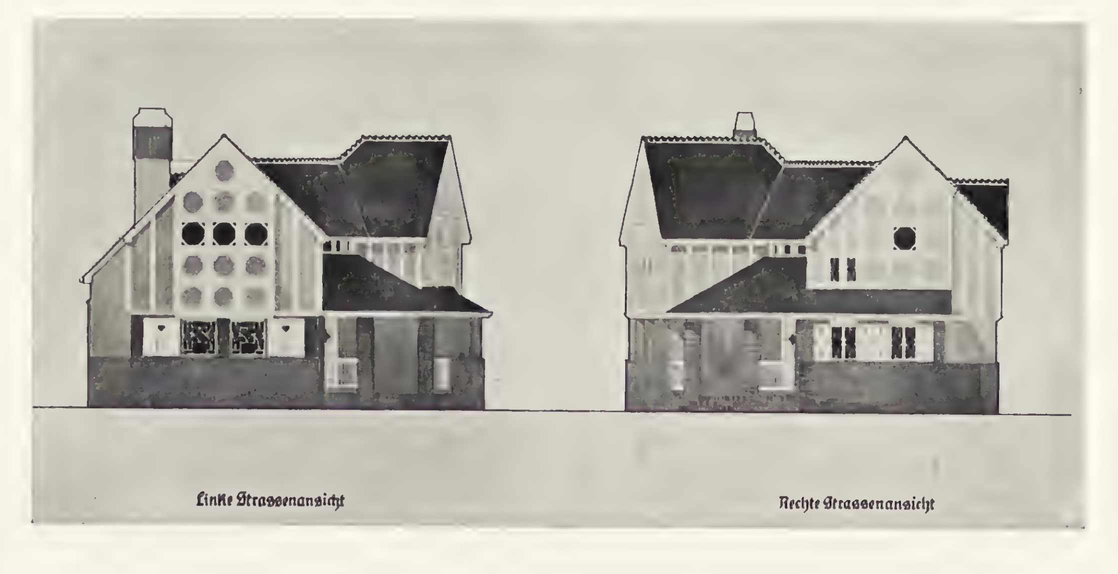
R. Schmidt.
Entwürfe für Einfamilienhäuser.
Aufrisse.

Ansicht

Variante

[illegible]





R. Schmidt.
Entwürfe für Einfamilienhäuser.
Grundrisse.

Küche 10.85 qm
Wohnzimmer 16.35 qm
Sp. K.
Sitzplatz
Closet
Schlafzimmer 18.20 qm
Boden
W. Schrank

Küche 11.29 qm
Zimmer 15.34 qm
Zimmer 16.52 qm
Sp. K.
Closet
Sitzplatz
Bodenraum
Wandschrank
Schlafzimmer 16.72 qm

Wohn-Arbeitszimmer 16.25 qm
Küche 11.60 qm
Wohn-Esszimmer 16.64 qm
Sp. K.
Closet
Vorhalle mit Sitzplätzen
Schlafzimmer 17.09 qm
Bad
Bodenraum
Schlafzimmer 17.72 qm

R. Schmidt.
Entwürfe für Kleider.



besondere Zutaten hinzugefügt werden, und der Chemiker, der Techniker, der dieses alles vornimmt, muß zum Künstler werden, er muß Qualitätssinn besitzen, will er hier Gutes von Schlechtem unterscheiden und unter seinen Händen das Porzellan so gestalten, daß es als Masse schon ästhetischen Empfindungen auszulösen vermag.

Aber freilich, solche künstlerische Techniker hat es in Europa bisher wohl kaum allzu viele gegeben, selbst nicht in der klassischen Zeit des europäischen Porzellans im 18. Jahrhundert. Damals war die Masse des Porzellans manches Mal sogar so schlecht, daß sie eher der Fayence als dem Porzellan ähnlich zu sein schien. Nach China muß man gehen, freilich auch hier fast ausschließlich in das der vergangenen Jahrhunderte, um zu erkennen, was Porzellankunst schon als Materialkunst sein kann. Denn der Chinese schätzt in der Keramik, genau wie der Japaner das gute Material an sich ebenso hoch, wie die in ihm angewandte Kunst. Ein schönes Stück Porzellan kann daher dort schon ein solches sein, was vor allem eine schöne Masse zeigt. Glasur, wie Scherben müssen hierbei in gleicher Weise mitwirken, und gern liebt der Chinese in diesem Stoffe, völlig entgegengesetzt dem europäischen Porzellanideal, das diesen Stoff nicht weiß und kreidig genug besitzen kann, die leichten grünen oder gelblichen Tönungen. Sie mildern die Kälte dieses Materials, besänftigen das Auge. Er kann bei vielen Stücken dieser Art dann ganz ohne weitere Farben auskommen, wofern nur ein wenig Plastik als Belebung hinzutritt. Und so vollendet schon der reine Brennprozeß in diesem Falle das Werk, dessen ästhetische Wirkungen freilich durchaus die Folgen menschlicher Vorausberechnung sind.



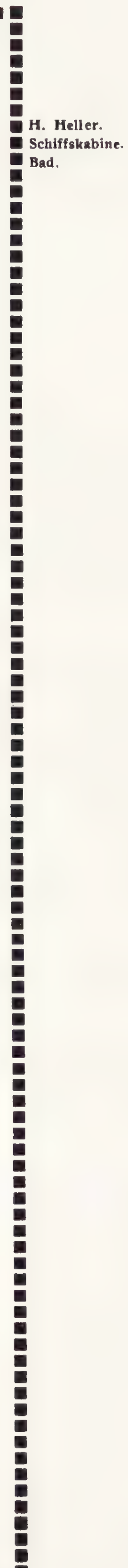
R. Schmidt.
Wohnzimmer.

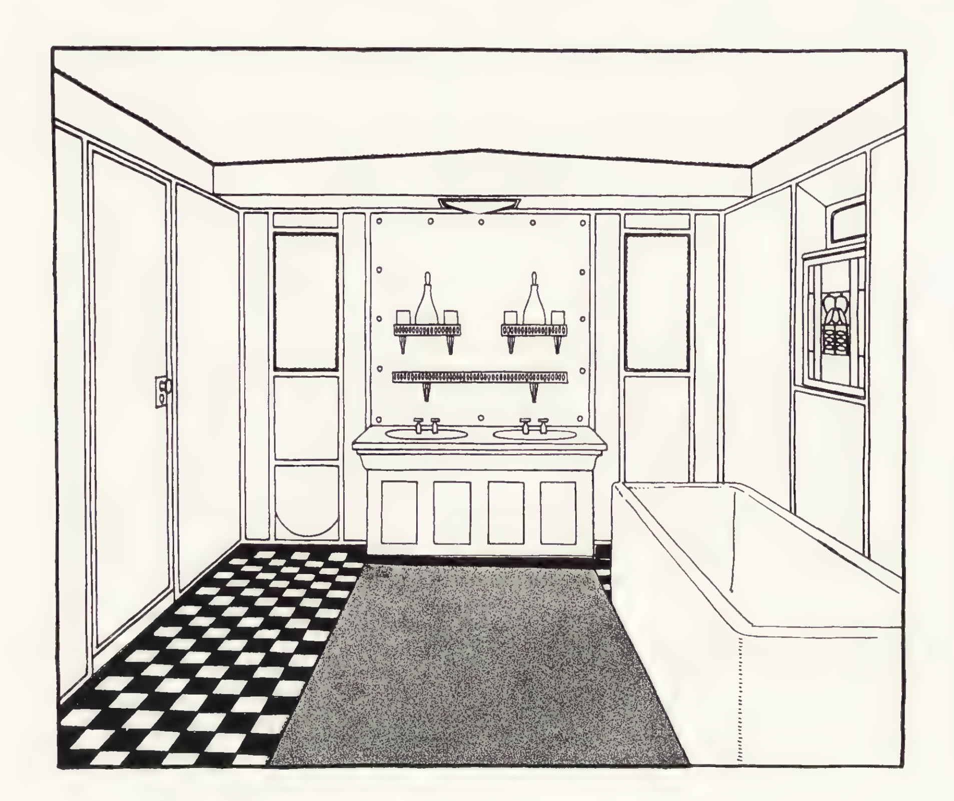
Schlafzimmer.

R. Schmidt.
Arbeiterhaus für zwei Familien.

Grundriss zu Obigem.

H. Heller.
Schiffskabine.
Bad.

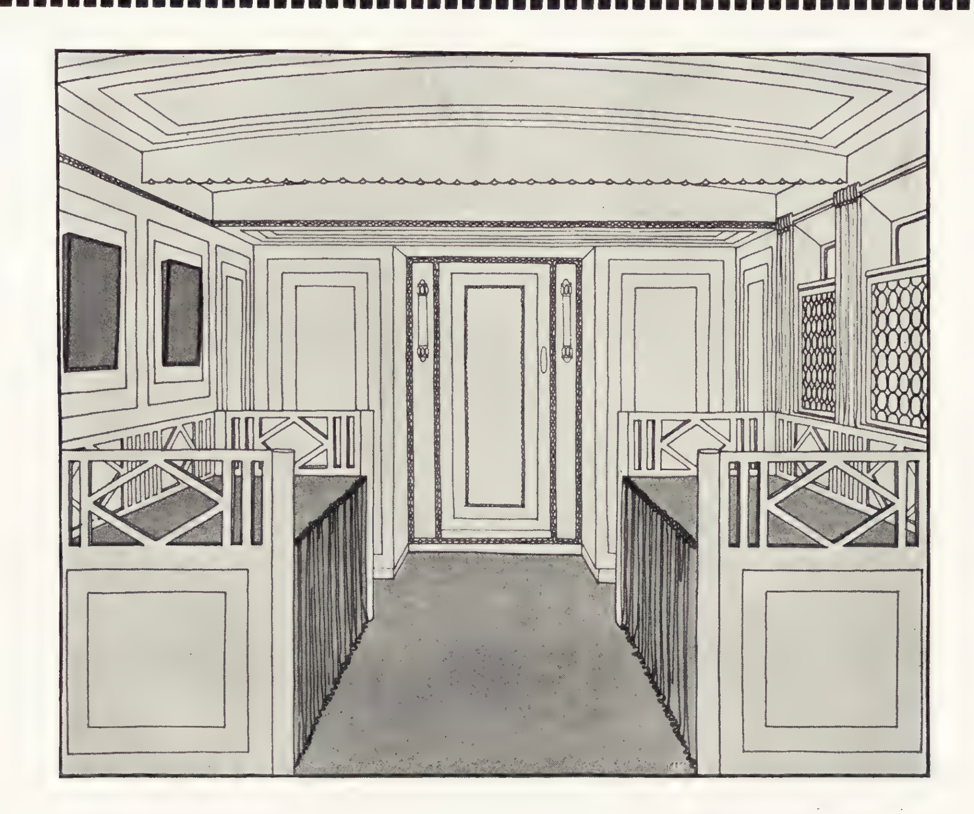




GRVNDRISS DER KABINEN AVF SCHIFF

BAD. SCHLAFKABINE. SALON.

H. Heller.
Schiffskabine.
Schlafraum.







H. Heller.
Schiffskabine.
Salon.

M. Salzmann. Ziermaterial für Schelter & Giesecke Leipzig.





Wird dann in der Porzellankunst mehr gewollt, soll die in Porzellan ausgeführte Arbeit eine größere Fülle von Reizen ausüben, dann beginnt das Werk des eigentlichen Künstlers. Sowohl der Plastiker, wie die Malerei können sich dann dieses Stoffes annehmen. Wer aber hat hierbei die wichtigere Arbeit zu verrichten, wer die größere Verantwortung in Händen? Es ist heute noch viel zu wenig beachtet, daß die Keramik in erster Linie eine koloristische Kunst ist, eine Kunst der Farbe, ja daß sie dies vielleicht mehr ist, als irgend eine andere. Ganz ohne Farbe kommt wohl so leicht kein keramisches Erzeugnis aus, das künstlerisch wirken will. Selbst, wo die Plastik dominiert, wie z. B. bei vielen Steinzeugarten, ist der Ton an sich leicht gefärbt, und diese Färbung muß gefällig sein, sonst fehlt diesen Stücken von vornherein jede Qualität. Doch die Keramik ist nicht bloß eine Kunst der Farbe, schlechtweg, vielmehr der lebhaften Farbe. Sie besitzt in dieser Beziehung Fähigkeiten, wie kaum eine andere, die des Glases und die textile vielleicht allein ausgenommen. Sie besitzt sie, weil sie Farbe mit Licht, Glanz mit Durchsichtigkeit zu verbinden vermag. Sie gleicht in dieser Beziehung durchaus dem transparenten Glase und dem Email. Aber eben, weil sie diese Kraft der strahlenden Farbigkeit besitzt, wie kaum eine andere Kunst, weil sie hier mühelos Reize auszuüben vermag, die anderen gänzlich versagt oder für sie nur schwer zu erreichen sind, muß sie dieselben auch ausüben, muß sie ihr künstlerisches Pfund nicht vergraben und Freuden spenden, nach denen sich die Menschen immer gesehnt haben, solange sie noch gesunde, durch Überkultur noch







J. Bossard.
Bronze.
Schwarz poliert auf Holzpostament.

nicht überreizte Sinne gehabt haben. Die Geschichte der Keramik, ihre ganze bisherige Entwicklung hat dies Streben dieser Kunst zum Ausdruck gebracht und dadurch seine Natürlichkeit und Selbstverständlichkeit beständig bewiesen. Man gehe nur durch irgendeine bessere keramische Sammlung und blicke um sich! Von allen Seiten dieselbe Farbigkeit, von allen Seiten dasselbe farbige Leuchten und Funkeln! Und nicht sind es milde, gebrochene Töne, die hier uns umgeben: es ist die Vollheit, die Ganzheit der Farbe, die hier überall ihre Wirkung tut und die Keramik zu dem Frohesten, Heitersten und Festlichsten macht, was wir überhaupt kennen. Nur muß dann freilich die Kunst hinzutreten, um diese Kraft der Farben zu harmonisieren, sie richtig zu verteilen und auszugleichen, kurz sie in gewisser Weise wieder zu bändigen. Es ist der künstlerische Intellekt des Menschen, der hier eingreifen muß, derjenige, der durch seine Überlegung oder Empfindung alle diese Kraft zielbewußt zu Wirkungen zu verwenden weiß, die der Ausfluß der jedesmaligen Kulturhöhe zu sein pflegen.

Erst in zweiter Linie kann dann die keramische

J. Bossard. Bronzestatuette.



ganz besonderen Charakter verleiht und ihre künstlerischen Reize ungemein erhöht. Dieser Stil kann freilich verschieden ausfallen, er kann mehr oder weniger streng und einfach werden, immer aber muß er, falls diese Plastik wirklich wirkungsvoll ausfallen soll, in irgendeiner Weise vorhanden sein. Sonst entstehen hier völlig ausdruckslose und unklare Werke. Aber dann, wenn dies geschehen, können sich hier beide Künste vereinen: die Malerei kann zur Plastik hinzutreten, sie unterstützen, so kräftig, daß deren Absichten dadurch erst völlig zum Ausdruck gelangen, und es entsteht so eine polychrome Plastik, so natürlich und selbstverständlich, so reich und prächtig und zugleich in ihrer Art so unvergänglich, wie sicherlich in keinem anderen plastischen Stoffe. Das Porzellan ist das Material der polychromen Plastik par excellence, aber freilich wieder nur einer stilisierten polychromen Plastik. Denn auch ein farbiger Naturalismus hat hier keine Existenzberechtigung, und zugleich tut die Malerei gut, auch hier wieder ihre höchste Kraft und höchste Schönheit zu entfalten und unbekümmert dabei auch etwas über die Natur hinauszugehen.

Immer aber wird das Porzellan bei allen Verschönerungs- und Veredlungsversuchen den Charakter des Feinen, Delikaten behalten müssen. Das Porzellan ist eines der delikatesten Dinge, die der Mensch erfunden hat. Schon die Masse wird, wenn sie zur Vollkommenheit erhoben werden soll, delikat und subtil ausfallen müssen. Klein bleibt dann trotz mancher gegenteiliger

Kunst eine plastische sein, dann aber in weitem Umfange, und vor allem, sie wird dann, falls sie wirklich aus dem Material und seiner Eigenart herausgeboren wird, eine Kunst höherer Art sein, eine Kunst der Stilistik, die sich nicht blos an eine einfache naturalistische Wiedergabe hält. Von vornherein verlangt das plastisch etwas spröde, im Feuer dann so launenhafte Material des Porzellans, sowie die Zutat seiner alles überdeckenden und hierbei vieles verwischenden Glasur eine ganz besondere Art der plastischen Behandlung, eine Vereinfachung in den Einzelheiten, wie eine Verstärkung der Gegensätze, damit eine mehr oder weniger persönliche Arbeit, die ihr von vornherein einen

Versuche der Maßstab an den Sachen, die als die gelungensten in diesem Stoffe erscheinen. Nur in diesem kann es seine reizvollsten Wirkungen tun. Ungemein feinfühlig aber muß dann auch die künstlerische Verarbeitung dieses Stoffes ausfallen. Die Plastik muß bei aller Stilisierung zart und graziös bleiben, die Malerei trotz der Kraft der Farben dezent und vornehm wirken. Sie müssen lebhaft, aber nicht bunt erscheinen, kräftig, aber nicht schreiend. Das ist, weiß Gott, nicht alles so leicht zu erreichen. Taktgefühl muß daher besitzen, wer Porzellan gestalten will, ein wirklicher Kulturmensch der sein, der dies unternimmt. Aber, was dann auch daraus entsteht, sind wirkliche Kultur-

werke, Erzeugnisse eines höheren Geschmackes und so Zeugnisse jener höheren Gesittung, nach der der Mensch doch wohl in der ganzen Entwicklung seines Geschlechts, im Grunde genommen, hinstrebt. Und damit ist die Arbeit in diesem Stoffe doch wohl keine vergebliche gewesen.

Es mag sich nun jeder selbst beantworten, wie weit unsere heutige Porzellankunst schon wirklich wieder Kunst ist, ob unsere keramischen Techniker alle Geschmack, unsere keramischen Künstler Stilgefühl und Delikatesse, unsere keramischen Maler schon wieder Farbenfreude besitzen. Wer aber dies nicht kann, der gehe nur wieder in eine keramische Sammlung, vergleiche das Jetzige mit dem Früheren, das Neue mit dem Alten, und er wird bald die Antwort finden, die er braucht. ERNST ZIMMERMANN.


J. Bossard. Bronzestatuette.

DAS LEDER-MÖBEL. Einem sehr beachtenswerten Aufsatze Robert Breuers im April-Hefte der »Innen-Dekoration« entnehmen wir nachstehendes: Das Sitzmöbel aller Zeiten bringt deren Typus und Grundcharakter zur Darstellung. Der Kaiserstuhl von Goslar in seiner weit ausladenden Massivität und seiner metallischen Architektur war dafür geschaffen, die gepanzerten Ritter des Mittelalters aufzufangen, wenn sie sich mit kräftigem Ruck hineinschmissen. Wie anders der auf schlanken graziösen Füßen sich wiegende Rokokostuhl; er würde unter jeder brutalen Last zusammenbrechen, er verlangt nach leichten Krinolinendämchen, nach Kavalieren, die im Tanze fliegen und mit artiger Verbeugung sich niederlassen. Der Biedermeierstuhl hingegen ist puritanisch und spießbürgerlich, familiär und von der Genügsamkeit einer guten alten Tante, er ist respektabel und ehrbar, wie die Bürger der vormärzlichen Zeit es waren.

Ein moderner Lederfauteuil ist Symbol für Menschen, die nach hastigem Tage einer kurzen, aber intensiven Ruhe sich hingeben, er ist materialisierte Bequemlichkeit; solch' Gerät zeugt von einem erstarkten Selbstbewußtsein und einem wohlbegründeten repräsentativen Bedürfnis des Bürgertums. Es hat etwas Wetterfestes; wen seine kräftigen Arme umfangen, der vergißt des Sturmes, der durch die Straßen heult und genießt mit vollem Behagen das Feuer des Kamins. — Da das Ledermöbel soweit wirklich eine präzise Aufgabe erfüllt, da es aus anständiger Gesinnung geboren wurde und genügend Vernunft zur Patin hat, so ist es von vornherein gefeit gegen alles überflüssige und hohle Pathos, gegen jeden falschen Prunk, gegen jeden zwecklosen Zierat. An diesen Ruhesitzen muß alles präzis und solid sein. Ihre Schönheit besteht allein in dem Rhythmus, der durch die Konstruktion bestimmt ist. Sie verlangen nach einer großzügigen, klar zu übersehenden Gliederung. Jedes unsichere Tasten würde sofort Fiasko leiden. Der Architekt muß genau wissen, welches Thema er zu gestalten gedenkt; auf die Hilfe von Zufälligkeiten ist nicht zu rechnen. —



GOETHE UND DIE BILDENDE KUNST.

VON WILHELM MICHEL—MÜNCHEN.

Der Schaffende ist ein Anderer als der Genießende und der Urteilende. Daß das feinste, sicherste Urteil in Dingen der Kunst nicht vor den schlimmsten Entgleisungen der eigenen Produktion schützt, erleben wir Tag für Tag. Umgekehrt ist es richtig, daß eigene Trefflichkeit in menschlicher und künstlerischer Hinsicht nicht vor Trübungen des Urteils über fremde Schöpfungen und Menschen bewahrt. Wäre Schiller als Produzent dasselbe, was er als Kritiker Bürger und Matthisson gegenüber war, so wäre sein Name schon längst von den Tafeln der Geschichte ausgelöscht. Ähnliches gilt für Goethe, und das soll unsere Kautel bilden, wenn im Folgenden einiges Unehrerbietige über Goethes Stellung zur bildenden Kunst gesagt werden sollte.

An zahlreichen Punkten seiner Werke hat der Mann, den wir als den größten Deutschen aller Zeiten verehren, Bemerkungen zur bildenden Kunst niedergelegt, bald beschaulich — deskriptiver Art, bald in besonnener Weise theoretisierend. Was ihn nach Italien zog, war in erster Linie die Kunst; mit ihr ist er bis zum Ende seines Lebens in ständigem, lebhaftem Verkehr geblieben. Aber er, der alle Erscheinungen der Natur, der »gütigen Mutter«, mit so offenem, gewaltigem Blick aufzufassen wußte, blieb der Kunst gegenüber in einer Enge des Standpunktes befangen, über die wir heute noch billig erstaunen. So sehr das Maß seines Lebens über das gemeine menschliche hinausgeht, so sehr erscheint er hier als vollkommenes Kind seiner Zeit, die den ästhetischen Problemen in geradezu rührender Hilflosigkeit gegenüberstand. Es ist keine Frage, daß sein Gefühl gegenüber den Kunstwerken alter und neuer Zeit in vielen Fällen das Richtige traf. Aber das Wort geht bei ihm stets in der Irre, blind und unbeholfen, und klammert sich stets an die Dinge, die nicht wesentlich, nicht entscheidend sind. Man kann wohl sagen, daß Goethe in seinem ganzen Leben nicht von einer durchaus gegenständlichen, stofflichen Betrachtung der bildenden Kunst losgekommen ist. Seine Sinnlichkeit war in dieser Hinsicht ebensowenig differenziert als die seiner Zeitgenossen. Er faßte die anekdotische, die ethische Bedeutung des Kunstwerkes mit Eifer auf, und hält es damit für erledigt. Er nimmt es so wörtlich, so buchstäblich, daß er in den Sprüchen sagen konnte, die Malerei sei deshalb die »läßlichste« aller Künste, weil



F. Adler. Bowle in Neusilber. Ausführung: E. Hartmann München.

F. Adler.
Wohnzimmer Mahagoni.
Ausführung: Ph. Rechtsteiner Laupheim.



sie selbst bei schlechter und mangelhafter Ausführung dem Auge soviel Unterhaltung gebe, daß man sich immerhin an ihren Werken erbauen könne. Er nahm die Kunst stofflich, nicht sinnlich. Sein Realismus bewahrte ihn nicht davor, daß ihm die Idee bei der Aufnahme künstlerischer Schöpfungen einen Streich spielte. Er begeht, zumal in Italien, die ungeheuerliche Sünde, an alle Kunstwerke heranzutreten mit der vorgefaßten Überzeugung, daß die Antike das Höchste menschlicher Kunstleistung und somit — hier liegt der Fehler — das einzige Maß des Urteils, das einzige Ziel des Strebens bedeute. Er nahm die Antike buchstäblich wie die Kunst seiner Zeit; er wußte ihre wahrhaftige, innere Größe nicht zu trennen von ihrer fixen Form. Diese, nicht jene, war es, die er zur Nachahmung empfahl und seinem Urteil zu Grunde legte. Folgerichtig mußte er dazu kommen, die wörtlichste Übereinstimmung mit der Antike als höchste Kunst anzusehen. Es ist seltsam: man findet bei ihm Stellen, wo er das Schaffen eines Künstlers mit zeitlichen und biographischen Bedingungen in einer Weise in Verbindung setzt, die fast auf Hippolyte Taines historische Kunstlehre hindeutet. Ich erinnere z. B. an die interessante Erörterung über Mantegnas »Triumphzug«, wo er den Widerspruch zwischen dem stilistischen Streben des Künstlers und seiner beispiellosen Naturtreue rein biographisch zu erklären unternimmt. Daß aber das Ganze des Kunstschaffens zu derlei individuellen, historischen Daten in gesetzmäßiger Beziehung stehe, daß die Kunst aus dem Leben herauswachse, nicht aber auf eine bestimmte, für alle Zeiten und Menschen gültige Idee hinziele, das ist ihm verschlossen geblieben. Als Kunsttheoretiker ist Goethe durchaus Idealist. Er glaubt an ein ewiges Ideal alles Kunstschaffens, ein Ideal, das er nicht durch relative Kriterien bestimmt. Er abstrahiert aus der Antike nicht das Gesetz, das ihren eigentlichen Gehalt ausmacht, sondern nimmt sie mit all ihren Schlacken, mit der ganzen Zufälligkeit ihrer äußeren Erscheinung auf Treu und Glauben als Ideal hin. Wenn er

zwischen Eberlein und Rodin zu wählen hat, gibt er dem ersteren den Vorzug. Literarisch hat er verschiedentlich dasselbe getan.

Es ergibt sich also: Von den Bedingungen des Kunstschaffens, von dem Bestandteil »Ausdruck«, der in allem Kunstschaffen steckt, weiß der theoretisierende Goethe nichts. Wenn der Künstler äußere Natur in seine Werke brachte, da fühlte er sich wohl sympathisch berührt. Deshalb jubelte er den Niederländern zu. Dem Streben, innere Natur, innere Wahrheit in das Kunstwerk zu tragen, stand er fast verständnislos gegenüber. »Wahr«, »Schön« sind für ihn objektive Kennzeichnungen, die sich lediglich auf das Stoffliche des Bildwerkes beziehen. Unangefochten von jeder Bedenklichkeit der Erkenntniskritik, dem psychologisch-secierenden Streben geradezu feindlich gesinnt, weiß er die durchaus subjektive Artung des ästhetischen Verhaltens nicht zu würdigen. Junge Künstler, »selbst solche, die in Italien gewesen sind«, beleidigen sein Auge in ihren Landschaften durch grelle, harte Farben-Zusammenstellungen. Und wenn er sie fragt, warum sie das tun, so sind sie kühn genug, ihm zu antworten, sie sehen die Natur genau auf diese Weise. So schreibt er das in seinen »Sprüchen« hin, ohne Kommentar, die Antwort der jungen Naturalisten nicht einmal einer Widerlegung würdigend. Er sah nicht das Verdienstliche, das fortschrittliche Prinzip in diesem Streben nach unakademischer Naturwahrheit. Er sagte sich nicht, daß dieses Streben jedenfalls tausendmal hoffnungsvoller war als die sklavische Nachahmung älterer Muster. Ihn beleidigten die Farbenzusammenstellungen, und deshalb lehnte er das Prinzip ab, das ihnen zu Grunde lag. Es ist kaum möglich, Dinge der Kunst äußerlicher aufzufassen, als es hier von Goethe geschieht. Ihn beleidigte auch das Stoffliche in Schillers »Räubern«. Er findet in ihnen nur die moralischen Paradoxen zu tadeln, von denen er sich zu reinigen gestrebt hatte, wird aber von der künstlerischen Kraft, dem Feuer der Gestaltung, die darin toben, keinen Augenblick sympatisch berührt. Sein Urteilsstandpunkt ist nie und nimmer der artistische, sondern stets nur der menschlich-ethische. Das ist ein Anzeichen gewaltiger, ehrfurchtgebietender Ökonomie, ein Anzeichen von großartiger Hygiene, aber nicht von einem wirklich kritischen Geist, nicht von echtem, tiefem Erfassen der Grundlagen, auf denen die Kunst beruht. — Was von der Antike, die Goethe in Italien suchte und fand, zu halten sei, hat kürzlich Arthur Moeller van den Bruck im 6. Bande seines Werkes »Die Deutschen« temperamentvoll und richtig ausgesprochen. Da Goethes Be-



F. Adler.
Uhr, Eiche.

F. Adler.
Bücherschrank in Mahagoni und Wäscheschrank in Esche.



griff von der Antike nicht durch innere, kulturhistorisch-relative oder auch artistische Kriterien bestimmt war, konnte es ihm nicht gelingen Wahres und Falsches, Gutes und Schlechtes, Starkes und Dekadentes zu unterscheiden. Der Apoll von Belvedere, die Juno von Ludovisi sind ihm wohl als Ideale der griechischen Plastik erschienen. Rafael, die Carraccis, Guido Reni, Domeni chino bedeuten ihm den Höhepunkt der Renaissance-Malerei. Es geht daraus hervor, daß sein Urteil nicht nur schwankte, sondern geradezu mit Sicherheit das Schlechte, Hohle, Lügenhafte dem entgegenstehenden Guten vorzog. St. Peter ist ihm ein Gipfel der Baukunst, von der gesamten Frührenaissance erlebt er nichts, Mantegna vielleicht ausgenommen, dem er das ungeheuerlich schiefe, nichtssagende Lob spendet, er sei ins Altertum eingeweiht, er habe sich völlig darein versenkt. Mantegna und die Antike — das geht nur, wenn man das Wort antik gleichbedeutend mit »künstlerisch« braucht; sachlich hat die Analogie keinen Sinn. Im allgemeinen, das muß einschränkend hier hinzugefügt werden, fehlt Goethe weniger da, wo er von Kunst überhaupt spricht, als da, wo er sich schwierigen, problematischen Einzelerscheinungen gegenüber befindet. Sein Kunsturteil hat die Fehler des Schaffenden, des Aktiven, der niemals ein so anpassungsfähiger Genießer ist als sein Gegenspiel. Goethe aber bleibt er auch da, wo er irrt. — W. M.



Ausführung: Ph. Rechtsteiner Laupheim.

F. Adler.
Teegerät.
Silber und Elfenbein.

Ausführung:
P. Bruckmann & Söhne
Heilbronn.







FRIEDRICH ADLER. VERSCHIEDENE GERÄTE IN MESSING.

A. Schönauer.
Taufschale
Silber verg.





A. Schönauer.
Blumenschale
Lawntennis-
Preis.

Ausführung:
Silber und
Elfenbein.

Gustav Klimt
Wien.
Decken-
gemälde
Jurisprudenz.



GUSTAV KLIMT'S DECKEN-GEMÄLDE.

Die Decken-Gemälde von Gustav Klimt haben zwei Arten von Berühmtheit erlangt. Den aus dem Echtheitswert ihrer so kühnen, freien und eigensten Gesetzen folgenden künstlerischen Ruhm, und den Außenruhm einer in die Kunst-Politik hineinspielenden, in der Kunst-Geschichte einzig dastehenden Revolte eines Künstlers dem Auftraggeber — Staat — gegenüber.

Acht Jahre sind es nun bald, daß Klimt's Decken-Gemälde die „Philosophie“, welches für den Festsaal der Wiener Universität bestimmt war, einen Sturm der Entrüstung entfesselte, als es zum ersten Mal in der Secession ausgestellt wurde. Die Professoren schlugen Lärm, weil ein Künstler sich das Recht herausnahm, leinwandene Schulparagraphen königlich zu ignorieren; sie vermißten bestürzt das ihnen geläufige Alphabet der allegorischen Begriffe, der traditionellen Kompositions-Regeln; sie suchten empört nach dem Requisiten-Plunder einer uns sinn-arm gewordenen Dekor-Welt. Und richteten, achtzig an der Zahl, einen geharnischten Protest an das Unterrichts-Ministerium, in welchem sie die Annahme des Gemäldes verweigerten.

Damals trat der Unterrichtsminister für den Künstler und dessen Werk ein. Als aber nach der Fertigstellung der Medizin und der Jurisprudenz dieser Professoren-Revolte eine Parlaments-Interpellation folgte, aus welcher der Geist der Lex Heinze, gepaart mit brutalstem Kunst-Unverständnis sprach, da schien die kühle, gewundene, zurückhaltende Verteidigung, die der Staatsvertreter der Anfrage entgegenstellte, einem Künstler wie Klimt beleidigender als jeder Angriff. — „Ich kann keinen Auftraggeber brauchen, der mit meiner Arbeit nicht voll und ganz zufrieden ist; ich nehme nicht Geld von Leuten, die vermeinen, von meinen Arbeiten in entschuldigendem Ton sprechen zu müssen. Die Bilder sind m e i n Eigentum, solange ich sie nicht abgeliefert habe.“ Und dabei blieb es.

Alle jene einst von Laien vorgebrachten Anwürfe wegen Unverständlichkeit und Verworrenheit der Komposition fallen weg, wenn man in die Forderungen der Aufgabe einzugehen sich die Mühe nimmt. Der Staat hatte unkünstlerischer Weise seinen Auftrag formuliert. Er zerriß die Einheit der geplanten malerischen Ausschmückung des Festsaales, indem er die Aufgabe zwei Künstlern als Stückwerk übergab. Franz Matsch war der Schöpfer des Mittelfeldes, welches viermal so groß als die umgebenden Eckgemälde, die Dominante des künstlerischen Vorgangs bildete. Im Kampf um Licht und Finsternis hat dort der Künstler eine von schwebenden Menschen durchwellte Lichtseite und einen in Finsternis gehüllten Raum gegeben. Um nun wenigstens äußerlich Zusammenhang und Rhythmus der Gesamt-Komposition zu markieren, knüpfte Klimt an die Massen-Verteilung des Mittelfeldes an. Er leitet von der dort sich ausbreitenden Dunkelheit hinüber, zum mystischen Dämmern der „Philosophie“. So ließ denn der Künstler, in den Schleier der Nacht gehüllt, einen wirren Zug ziehender Gestalten dem Mittelfelde zuschweben, während die andere Hälfte des Gemäldes einen weiten Luftraum ausgesparrt ließ. Grünlich bläulicher Schimmer durchzittert das Geheimnis dieser sterndurchschwärmten Sphären-Pracht, in der nur in flimmernden Konturen sichtbar eines Rätselwesens Bildung angedeutet ist. Die ewige, die unlösbare, schicksalsschwangere Sphinx. An ihrem unerbittlich verschlossenen Antlitz vorüber zieht die weiße Säule der Frage-Wesen hinan zu den Sternen, ein ewig fließendes, ewig sich bildendes Element. Wer vermag sie zu deuten? Wer ihren Weg zu künden? Ich — antwortet kühn mit majestätischer Gewißheit das langsam aus der Tiefe aufsteigende visionäre Haupt der Wahrheit, der Forschung — oder der Erkenntnisse; wie man eben dieses von hellem Schein umstrahlte, von einer höheren Weihe sittlicher Kraft durchleuchtete Antlitz deuten will. Es bildet den Schlußpunkt, den festen Halt in der wogenden, fluktuierenden Rätsel-Unruhe der Sphären-Harmonie. — Und führt durch den seltsamen Ausschnitt der schwarzen Schleier-Umwindung schon zu jenem aus dem Viereck konstruierten Raum und Flächen-Ideal, dessen tiefgehende Umwertung aller Formengebung Klimt's Entwicklung bald charakterisieren sollte.

Als durchwegs malerisches Problem hat so Klimt mit kühner Bewußtheit die trockene Allegorie einer literarischen Aufgabe aufgefaßt. In einem Augenblick, wo die große Kunst der dekorativen Malerei in Österreich und Deutschland heimatlos war, entwickelte sein Genie ihm die innerste Forderung der monumentalen Flächenmalerei.

„Die Philosophie“ wollte er rein als harmonisierten Farbenfleck wirken lassen; wollte eines

Klanges eigenste Färbung in der weiten Entfernung, die den Beschauer von einem Deckengemälde trennt, symphonisch ausströmen lassen. Noch fester und seiner Absicht klarer, schreitet er dann zur Fleckwirkung der Massen, zu der diktatorischen Betonung aller ihm dekorativ entscheidend erscheinenden Momente weiter, — bei der Ausführung des zweiten Werkes, welches „die Medizin" zu symbolisieren hatte. Ein Akkord der Morgen-Dämmerung. Rötlich kühle Nebel-Harmonie, die in leuchtenden Purpur übergeht. Wieder steigt der Zug der Menschheit einer dichten Säule gleich hinan. Hier aber wird Klimt's gestaltende Phantasie — dramatisch. Er gibt in Schönheit und Kraft blühende jäh geknickte Leiber; er gibt süßes Kindheits-Verlöschen, gibt den Gebärenden wilden Schmerz. Mit Gesten und Akzenten die neugesehen, neu hervorgeschöpft sind aus dem Chaos des Seins. Hier setzte der Vorwurf ein, daß die Logik und Klarheit der Linienführung nicht genügend gewahrt sei; man wollte das Warum und Weshalb jeder Körperbiegung, jeder Gliederstellung erklärt haben. Würde das Publikum, welches unendlich geschulter und im künstlerischen Sinn des Wortes gebildeter ist, wenn es sich um Schöpfungen der Musik handelt — würde es an einen Komponisten gleiche Fragen stellen? Dem Warum der einzelnen Instrumentalstimme im Strom der Gesamtharmonie nachgehen? Begnügt es sich nicht beim Anhören einer Symphonie mit den suggestiven Gefühlsvorstellungen, die ihre Rhythmen auslösen, ohne diese Wirkung anatomisch zu zergliedern? So hat auch Klimt seine Linien geführt, wie es ihm für seine dekorative Konzeption notwendig schien. Die Punkte, die deutlich, gebieterisch und lenkend das Auge vor Allen fesseln sollen, betont er mit souveräner Macht, um dadurch des Beschauers Seele dem Willen des Ganzen zu zwingen. — Der Tod, von frostig kaltem blauen Schleierhauch umwallt, mitten im Gedränge der aneinander gepreßten Leiber herrschend, ist solch ein Orgelpunkt. Und ihm gegenüber dann die im leeren Raum schwebende herrliche Frauengestalt mit wellig gelöstem Haar und weitgestrecktem, einen weißen Lichtfleck kreuzenden Arm (auch so eine dekorative Zweck-Note). Sie, die Fortpflanzende, mit der Frucht des Lebens sichtbar Verknüpfte, die Erhalterin des Seins, die Antagonistin des Todes. Hygiea ist als dritter goldrot leuchtender Fleck des Gemäldes gedacht. In vertikal gebundenen strengem Fluß der Linie, schon zu dem architektonischen Ornament hinstrebend, weist diese aufrechte, in Stil sich kristallisierende Gestalt — weiter — zu dem architektonisch-feierlichen Akkord, der nun in erhabener Vereinfachung von Raum, Komposition, Linie und Farbe, die letzte Wendung kündet die der dekorativen Flächenkunst, durch Klimt geworden.

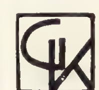
Mit der „Justitia" fängt eigentlich die Goldgrund-Periode des Künstlers an. Schon der Vorwurf des Bildes mag Klimt zurückverlockt haben zu den geheimnisvoll starren Visionen byzantinischer Kunst. Weg von der perspektivischen Lüge, vom trompe-oeil, schreitet er der reinen Flächenbetonung zu. Mauern in quadratischer Steinbauhäufung erblickt man düster grau. Zwischendurch blicken Köpfe; Richter sind es wohl, Wächter des Gesetzes. Immer mächtiger hebt sich der Bau. Und ihn krönend stehen in letzter Höhe drei Gestalten. Es ist die Gerechtigkeit, Seite an Seite mit Wahrheit und Gesetz. Eine der süßesten, keuschesten Bildungen, die Klimt je geschaffen, ist diese knospende kaum vom fallenden Mantel verhüllte Wahrheit. — Unten aber ringt das Entsetzen. Der Verbrecher in den Fangarmen eines ungeheuren Polypen gepreßt — dem qualvollen Ringen des eigenen Gewissens. Von schwarzen Schleiern umhüllt, die in Wellenschwingungen das Bild durchziehen und das weiße Ornament der stilisierten Körper zu seltsamen Flecken verbinden, umstehen den Verlorenen die Eumeniden. In der Komposition dieses letzten bedeutsamen Werkes ist der Künstler zu einer monumentalen Auffassung des Dekorativen gelangt, welches die rein malerische Lösung der zwei ersten Deckenbilder überragt.

Die Symbolik, in die der Meister die ihm gegebenen Sujets kleidete, ist gewiß weder abstrus noch auch schwer verständlich. Wenn die Decken-Gemälde Klimt's im Stande waren, einerseits heftigen Widerspruch, ja zornige Auflehnung, andererseits wieder den Enthusiasmus einer Minorität hervorzurufen; wenn für einen Augenblick wenigstens in Wien ein Kunstmoment derart in den Vordergrund trat, daß man hätte wähnen können, es reife wieder eine Epoche heran, in der Leben und Kunst zur Einheit verschmelzen — so lag dies offenbar daran, daß der Menge zum ersten Mal die revolutionierenden Elemente einer neuen Kunst — ohne jede abschwächende Konzession zum Bewußtsein gebracht wurde. Klimt hat nicht nur als genialer Zeichner der Konturen Linien-Verbindungen gebracht, die seelische Affekte in Gesten und Wendungen ausdrücken, wie unser Sinn sie nie gesehen; er erfindet auch für die dekorative Vision des Koloristen, der nur mit dem Farbenfleck die Form modelt, Akzente, welche weit ab liegen von der Heerstraße gewohnter Bildungen.

B. ZUCKERKANDL.



GUST. KLIMT
WIEN
DECKEN-
GEMÄLDE
PHILOSOPHIE.



GUST. KLIMT
WIEN
DECKEN-
GEMÄLDE
MEDIZIN.

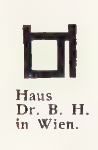


K. Breuer. Entwurf für einen Garten-Pavillon.

UNSERE KUNST, DIE KUNST UNSERER ZEIT.

VON OTTO SCHULZE—ELBERFELD.

Das läßt sich von anderen Dingen des Alltags nicht so schlankweg behaupten, es sei denn, daß wir die des industriellen Lebens ausschlössen. Das Auto aus unsern Straßenbildern verbannt, würde uns zwanzig Jahre zurückstellen; eine Reifrockdame in das Straßenbild hineingebracht, würde dagegen diesen Rekord um das dreifache schlagen. Und wenn wir uns noch so historisch benehmen sollen, so steckt die Fähigkeit dazu doch nicht mehr in unserer Haut. Also, nochmals: die Kunst, die wir haben, ist die Kunst unserer Zeit. — Wenn die Kunst hiernach so fein Schritt gehalten hat, dann ist es schwer einzusehen, weshalb noch immer wieder Klagen über kulturellen Rückstand laut werden. Es muß doch wohl auch in den allgemeinen Äußerungen der Kultur Dinge geben, die sich nicht gegenseitig anziehen, sondern abstoßen. Wir hören nicht selten Äußerungen, daß Kunst sogar kulturfeindlich sein könnte. Das kann aber wohl doch nicht so ganz zutreffen; oder man müßte die Lösung bei einer näheren Untersuchung über die Qualität beider finden. Das müßte doch eine schwache Kultur sein, die sich von einer schlechten Kunst unterkriegen ließe. Wir wollen mal andere Werte dafür setzen: die Kultur habe ein Minus, die Kunst ein Plus; das gäbe noch gar kein schlechtes Exempel. Weshalb sollte ein Kunstüberschuß nicht mal ein Kulturdefizit wettmachen können. Solche Bilanzen haben wir doch schon des öftern gezogen. Irre



Haus
Dr. B. H.
in Wien.

ich nicht, so soll es auch schon Zeiten gegeben haben, da Kunst Kultur war, und Kultur Kunst. Das kann doch immerhin noch mal eintreten, und wird auch nicht der Welt Untergang bedeuten. Wir sind sonderbare Heilige; das, was wir haben, ärgert uns; wenn wirs aber bei andern sehen, ja, dann – möchten wirs besitzen. Würde das, was wir jetzt mit unserm Herzblut großgezogen haben und das uns zugleich so vielfach verekelt wird, in irgend einer andern Ecke Europas geboren sein – Michel wäre sicher der beste Abnehmer. Natürlich, das ist aber doch auch ganz etwas anderes.

Der Analphabeten sind wir so ziemlich ledig, der Kunstverächter und Kunstdummen werden es immer mehr. Jetzt weiß ich doch noch nicht, ob die Kultur oder die Kunst ein Minus hat. Gott weiß, woran das liegt. Als die Menschen noch nicht lesen konnten, da lasen sie alles Gute aus einem schlechten Kunstwerk heraus, und nun sie lesen können, da lesen sie alles Schlechte in ein gutes Kunstwerk hinein. Irgendwo hapert's also. Heißt es nicht, wer jemanden werfen will, findet schon einen Stein. – St. Lukas ist fast zu St. Stephan geworden und der Schutzheilige der angewandten Kunst ist auch nicht gerade mit einem Diamanten-



Haus Dr. B. H. in Wien.

regen bedacht worden; es schien, als wäre auch mit Äpfeln und Eiern bombardiert worden. Es war manchmal so anrüchig. – Kein Mensch kann sich eben anders machen, als er ist; auch er ist ein Produkt seiner Zeit, und was er hervorbringt auch. Trotz aller Maskerade muß jeder irgendwo mal Farbe bekennen. Je früher, je besser. Ich habe noch nie gehört, daß jemand seine Uhr zurückstellt, daß eine Maschine hinter der ihr gesetzten Leistung zurückbleiben darf, oder gar, daß unsere Soldaten demnächst wieder mit dem alten Feuersteinschloßgewehr schießen werden, damit sie eher sich, als andere verletzen.

Das sind ja auch alles Ammenmärchen; und das Leben geht über Leichen nach wie vor. Leben ist eben Entwicklung, Fortschritt. Es liegt alles so klar vor uns, daß es nicht anders sein kann. Was untergeht, das hat es wohl nicht anders verdient. Auch die antike Welt hatte sich überlebt. Wer weiß heute, ob später nicht ein anderer Erdteil als das alte Europa die Herrschaft über die Erde ausüben wird. Vielleicht heißt es mal: Asien gegen Europa oder Amerika gegen beide. Das soll uns heute noch nicht kümmern. Aber, wir müssen jeden Tag auf dem Plan sein in allem. Eine zurückgestellte Kultur und Kunst vermöchte unsere ganze Zivilisation über den Haufen zu werfen, und damit Handel

Haus
Dr. B.H.
in Wien.



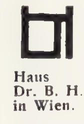
und Industrie, die Arbeit als solche. Die Weltgeschichte hat uns eine ganze Reihe von Beispielen geliefert. Wer still steht, bleibt zurück, wird überholt. Dann Gnade uns, da hilft kein Gott.

Man sollte das Gewordene doch manchmal darauf hin prüfen, wie es geworden ist. So machen es Geschichtsschreiber und Naturforscher; sie haben uns schon über manche Dinge die Augen geöffnet; leider sind wir nicht immer sehend dadurch geworden.

Das Neue zu begreifen, dazu gehören allerdings gesunde Sinne; sich zu ihm bekennen, dazu gehört unter Umständen ein großer Mut. Denken wir an die Märtyrer der christlichen Frühzeit. Es kostete schon manchmal das Leben.

Greifen wir zur Beleuchtung unseres Kapitels ein Stückchen Werdegang heraus. Die Menschenrassen haben so ziemlich überall denselben Entwicklungsgang genommen. Materialwiderstand hat sie zur Werkzeugerfindung getrieben wie bei Kraft- und Gewaltwiderstand zur Waffenerfindung. Die Widerstände werden überwunden, das Material durch die Arbeit veredelt, die Form verfeinert und geadelt. Auch Waffen sind Kulturträger gewesen. Sowie die vollendete Form erreicht ist, kündet sich auch schon ein gewisser Verfall in ihr an; das ist auch in der Natur so.

Im Kunsthandwerk bewirkt die ständige Steigerung der Technik durch Materialerkenntnis und Werkzeugverbesserung die Zerstörung der

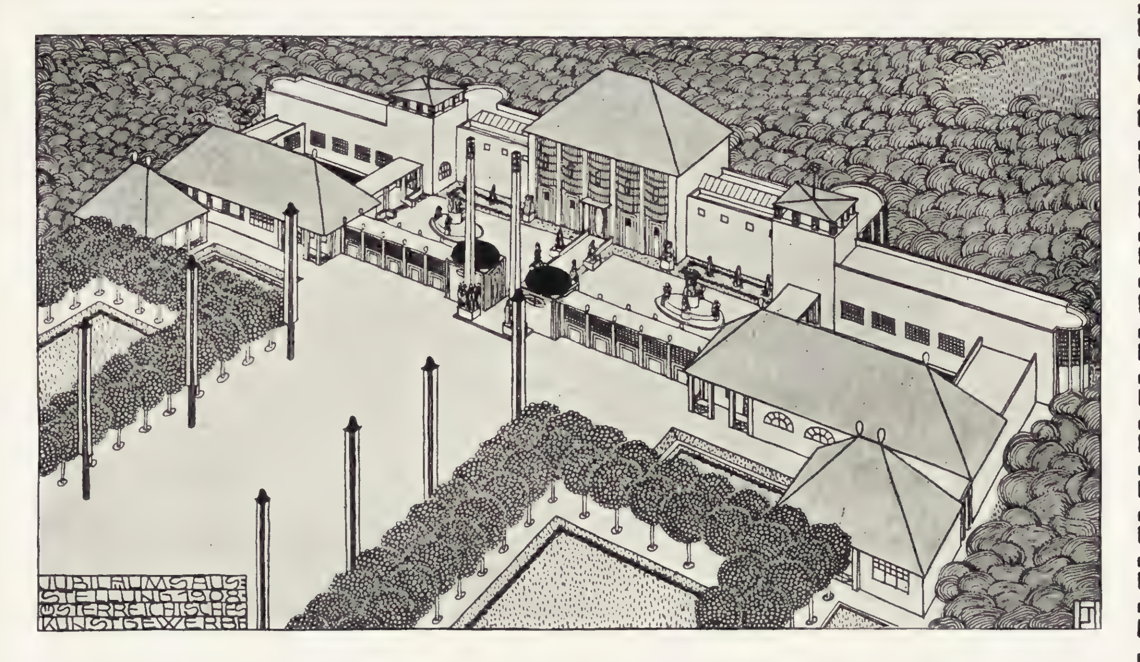


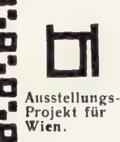
Haus Dr. B. H. in Wien.

P. Roller.
Entwurf zu einer Garten-Terrasse.

S. Farsky.
Entwurf für eine Garten-Anlage.







Ausstellungs-Projekt für Wien.

S. Farsky.
Entwurf für eine Garten-Anlage.



Holzfiguren gedrechselt und bemalt.

Form. So lange Widerstände zu überwinden sind, besteht Formenherbheit: Frühes Mittelalter. Meisterschaft der Technik bewirkt Formzerstörung: Spätgotik. Auch ein neuer Formenkreis stößt auf Widerstände: Frührenaissance; wie heute ähnlich die Moderne: Herbheit und Knappheit. Noch sind wir in der Entwicklung, vielleicht halbwegs zur Höhe, die wir sicher erreichen wie in der Hochrenaissance. Die Höhe hat stets die kürzeste Dauer, dann geht's abwärts; meistens schneller als aufwärts. Auch der Moderne bleibt das nicht erspart. Das läßt sich so fein in der Kunstgeschichte verfolgen. Schon jetzt schreit eine Unterströmung stark nach Zugaben an Ornamenten, lediglich um des Schmuckes willen. Für schwache Naturen sind das Zeichen schnellen Blühens und schnellen Verwelkens. – Uns kann gar nicht besser gedient sein, als daß man uns Widerstände in den Weg wälzt; je mehr, desto besser. Das hält die schnelle Entwicklung auf und damit das leichtfertige Schaffen. – Daran sind die handwerklichen Künste gewachsen bis in unsere Zeit. Technik und Fortschritt waren immer Zwillinge. Aber, die Technik blieb nicht Technik, sie wurde Kunst; und die Kunst blieb nicht Kunst, sie wurde



Holzfigur gedrechselt und bemalt.



Holzfiguren gedrechselt und bemalt.

zur Künstelei. Hüten wir uns davor. So folgte überall in Übereinstimmung damit in Perioden: Entwicklung, Blüte, Verfall. – Wir mögen hin schauen wohin wir nur wollen. Entwicklung ist überall: Wollen, Blüte: Können, Verfall: Phrase. Oder auch Nehmen, Geben und Leihen. Daß uns auch ohne diese Auslegung eine große Kluft von der Vergangenheit trennt, kommt jedem zum Bewußtsein, der sich mal die Betrachtung kunstgewerblicher Gegenstände früherer Epochen hat angelegen sein lassen. Wertvoll für diese Erkenntnis sind namentlich auch jene Erzeugnisse, die aus Zeiten stammen, da man noch keine Schrift und nur eine unbeholfene Sprache hatte.

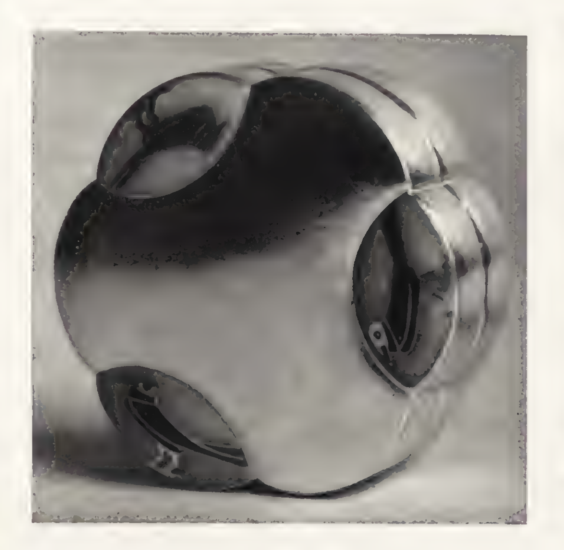
Holzfigur gedrechselt und bemalt.



Obst-Aufsatz u. Jardiniere. Treibarbeit Silber mit Perlschalen.



Bonbonieren. Silber feuervergoldet, mit Email und Perlschalen.





Menschliches Denken und Fühlen, das Verlangen nach Mitteilsamkeit mußte in Farben, Formen und Zierwerken der Geräte und Waffen Ausdruck finden. Da reden ornamentale Zeichen und mystische Gestalten. Die Gegenstände selbst leben, sind mitteilsam. Das reicht bis in das Blühen der Renaissance hinein. Die Schriftunkundigen haben nur durch ihre Werke ihr Innenleben bildlich sprechen lassen. Der Weg bis dahin beanspruchte Jahrtausende. Ziemlich vollendet dargestellte Lebensformen mußten da sein, um aus ihnen mit vielen Kürzungen und Verstümmelungen zu Formen zu gelangen, die heute unsere Schriftzeichen sind. Und erst mit der Verallgemeinerung der Schriftsprache hat die Bildsprache, die Sprache der Gegenstände und Geräte im allgemeinen nachgelassen. Die Buchdruckerkunst leitet die neue Zeit ein. Bei der Übermacht des Wortes in Druck und Schrift, in Büchern und Zeitungen, verstärkt durch die Einschaltung des Bildes, ist es nur zu natürlich, daß Wort, Mitteilung, Erzählung und Wissen immer mehr aus unserer Sachkunst verschwinden.

Wie eine große Erlösung ist es, aus dieser erzählenden Gerätekunst herausgekommen zu sein. Wie eine große Verheißung klingt es, wenn wir von einer Werk- und Sachkunst, von einem Gerätestil sprechen hören. Das umschreibt den großen Abstand zwischen dem alten und neuen Kunsthandwerk, zwischen jener und unserer Zeit.

Auch unsere Künstler sind in guter wie schlechter Auslegung nur Kinder unserer Zeit; nur mehr vorwärts als rückwärts schauend. Und in jedem dieser baut sich das Leben so aus, wie es der Kern des Zeitempfindens bedingt. Wir können von einem modernen Künstler nicht schlechthin verlangen, daß er die Welt um sich vergäße, und damit, daß ein Darwin, ein Nietzsche, ein Haeckel, ja auch ein Wagner, ein Frenssen, eine Ellen Key und andere der Neuen aus seinem eigenen Leben schiede.

Wenn wir früher manchmal Hand in Hand mit der Kunstgeschichte mehr Kulturgeschichte getrieben hätten, dann würde uns der folgerichtige Entwicklungsgang der Kunst wie der kunstgewerblichen Techniken und Formen als Ausfluß des Gesamtlebens eines Volkes besser zum Bewußtsein gekommen sein. Welche törichte Furcht besteht heute vor den Neuerern in der Kunst, als seien sie alle Atheisten, Umstürzler, Zerstörer. Und doch ist der Künstler alles andere, nur das nicht. Er ist zum andern auch nicht einmal Analytiker, Zerstückler, Auflösender. Nein; er ist Synthetiker, Zusammensetzender, Aufbauender. Er ist Schöpfer und Erhalter eines ewig Neuen. Aber wiederum nur in Abhängigkeit von allem sonstigen Geschehen, vom gesamten Leben.

Man befrachte einige Eisenbahnzüge mit den allermodernsten Dingen der echten angewandten Kunst aus unserm gesamten Leben, ja unserer intimsten Räume; packe Autos, Kandelaber dazu und bringe das alles, einschließlich einiger Schnellzugslokomotiven und einiger Waggons, auf eins unserer neueren erstklassigen Kriegsschiffe! — — — — es würde alles wunderbar zusammenstimmen! Das ist Niederschlag, Harmonie des eigentlichen Lebens. Das ist Spontanität der Gesamtfunktion von Zivilisation und Kultur nicht eines Volkes, sondern der Kulturvölker des Erdballes als Ergebnis des Völkerringens.

— — — Die Kunst, die wir haben, ist die Kunst unserer Zeit! O. SCH.

TECHNISCHE ARBEIT ALS ERZIEHUNGSMITTEL

INSBESONDERE IHRE BEDEUTUNG FÜR DIE GEWERBLICHE ERZIEHUNG.

VON DIREKTOR DR. A. PABST—LEIPZIG.

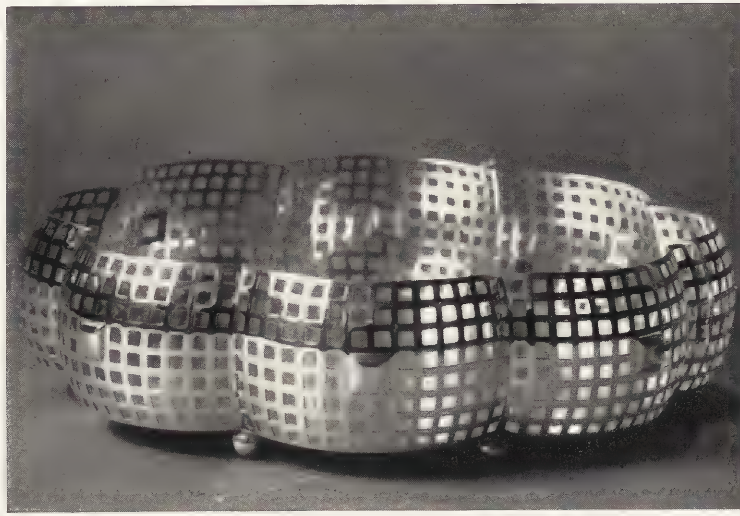
Erst in neuerer Zeit ist die Forderung nach einer systematischen und schulmäßigen Ausbildung für die gewerblichen Berufe aufgestellt worden; bis dahin begnügte man sich fast allgemein mit dem Institute der Handwerks- oder Zunftlehre. Um die Anfänge dieser uralten Einrichtung aufzufinden, muß man bis auf die vorgeschichtliche Zeit zurückgehen.

Mit dem Augenblicke, in dem das erste Werkzeug geschaffen wurde, setzt auch die menschliche Kultur ein, sodaß man mit Recht sagen kann, die Erfindung und der Gebrauch des ersten Werkzeuges hat die ganze Menschenentwickelung ins Rollen gebracht. Die urgeschichtlichen Funde geben uns genaue Aufschlüsse darüber, welcher Art die ersten Werkzeuge gewesen sind. Es waren Steinsplitter, Knochen, Horn- und Holzstücke, die als Hammer, Bohrer, Pfriem, Meißel und Schaber dienten und je nach Bedarf als Werkzeug oder auch als Waffe verwendet wurden. Aus dem roh zugeschlagenen Steinstück entwickelte sich allmählich die feinge-

Pokal in Silber mit Email.

Brodkorb in Silber.

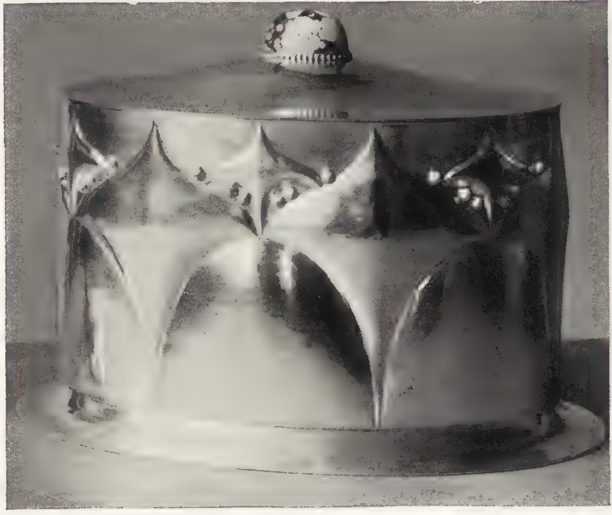




schliffene und polierte Steinaxt; die Beschaffung geeigneten Materials, z. B. asiatischen Nephrits, gab vermutlich schon auf dieser tiefen Stufe menschlicher Kultur auch den Antrieb zu einem schwunghaften Handels - Verkehr. — Eine neue Epoche menschlicher Kultur setzt mit der Bearbeitung der Metalle ein. Das Ausschmelzen und Gießen der Erze, zunächst des Kupfers, dann der Bronze und zuletzt das Schmieden des Eisens gab jedenfalls auch den ersten Anlaß zur gewerbsmäßigen Unterweisung in diesen Künsten, da diese Beschäftigungen nicht so nebenher erlernt werden konnten, wie die des häuslichen Betriebes und der Landwirtschaft. Die Entwickelung der ersten Gewerbe ist also offenbar mit der Metallverarbeitung Hand in Hand gegangen, wie auch schon daraus geschlossen werden kann, daß die einzige echte Handwerkersage, die wir besitzen, die Wielandsage, sich auf die Schmiedekunst bezieht und auf das Geheimnisvolle und beinahe Übermenschliche dieser Kunst schon dadurch hindeutet, daß sie mit Zauberkräften ausgestattete Zwerge zu Trägern derselben macht. Die Verbindung dieser altgermanischen Sage mit der Siegfriedsage, wie sie uns Richard Wagner im »Ring des Nibelungen« künstlerisch nahe gebracht hat, deutet ebenfalls auf eine hohe Schätzung der Schmiedekunst in der Urzeit hin.

Jedenfalls ist die gesamte Kulturentwicklung mit der Erfindung und Vervollkommnung der Werkzeuge immer Hand in Hand gegangen. Das Werkzeug gab dem Menschen nicht nur eine größere Herrschaft über die Natur und versetzte ihn in die Möglichkeit, ihre Produkte zu seinem Vorteil auszubeuten, sondern es erhöhte auch die Leistungsfähigkeit seiner eigenen Organe, die auf einer viel späteren Kulturstufe durch die wissenschaftlichen Instrumente als die besten und vollkommensten Werkzeuge in außerordentlicher Weise gesteigert worden ist. Alles dies zusammen genommen, muß man die Richtigkeit der von Edmund Reitlinger ausgesprochenen Behauptung zugeben, »daß sich die ganze Menschengeschichte, genau geprüft, zuletzt in die Geschichte der Erfindung besserer Werkzeuge auflöst«.

Aber wie die Werkzeuge einerseits die Produkte der Intelligenz des Menschen sind, so haben sie auch andererseits im Zusammenhange mit andern Faktoren diese Intelligenz erst geschaffen. Der Gebrauch der Werkzeuge wirkte unmittelbar auf den Menschen zurück, indem seine Hand dadurch geschont, geübt und verfeinert und sein Gehirn entwickelt wurde. Die geübtere Hand und die geschärfte Intelligenz konnten sich ein besseres Werkzeug schaffen, und dieses vollkommenere



Dose. Pokal. Silber.

Werkzeug verlangte wiederum eine geschicktere Hand und trug zur Vervollkommnung des Geistes bei. So potenzierten sich beide Faktoren bis zur Erreichung von Höchstleistungen, wie sie in der Hand und im Werkzeuge des Operateurs, des Künstlers und des Kunsthandwerkers, des experimentierenden Naturforschers und des Feinmechanikers zu bewundern sind. Bei den Tätigkeiten dieser »Handwerker« — im verfeinerten und erweiterten Sinne des Wortes — arbeiten Hand und Gehirn so unmittelbar zusammen, daß die Wirkungen in eins verschmelzen, daß, wie Erasmus Darwin sich ausdrückte, der Wille in der Schneide des Meißels oder Drehstahls zu sitzen scheint. Jede Muskelübung legt eben ein Erinnerungsbild in der Hirnrinde nieder und trägt auf diese Weise nicht wenig zur geistigen Entwickelung bei.*)

Hieraus folgt die Notwendigkeit technischer Übungen für die Zwecke der Jugenderziehung. Unter den früheren Verhältnissen vollzog sich diese technische Seite der Erziehung ganz von selbst und auch ganz ungezwungen. Die Kinder hatten ihren Anteil an der technischen Arbeit, indem sie bei häuslichen und gewerblichen Tätigkeiten den Eltern an die Hand gingen und dadurch einen Einblick in die technischen Prozesse gewannen, die sich bei der Erzeugung von wirtschaftlichen Gütern abspielen. Dadurch erlangten sie die Kenntnisse und Fertigkeiten, die bei den Verrichtungen des gewerblichen und des täglichen Lebens unentbehrlich sind, ihr praktischer Blick wurde geübt und die Fähigkeit, anschaulich zu denken, wurde ihnen anerzogen. Denn das technische Denken muß immer mit der Verwirklichungsmöglichkeit des Gedachten rechnen, dadurch unterscheidet es sich vom rein abstrakten, philosophischen Denken, das eine derartige Probe auf die Richtigkeit des Denkprozesses nicht zu machen braucht.

Deshalb ist die technische Arbeit, wie sie die Menschheit auf jeder Kulturstufe ausübte, die beste Schule des Denkens gewesen, durch die sie hindurchgehen konnte. Unsere mittelalterlichen Meister und Künstler waren nichts weniger als gelehrte Leute, die meisten von ihnen

*) Man vergl. hierüber die Schriften des Verfassers: »Die psychologische und pädagogische Begründung der Notwendigkeit des praktischen Unterrichts«. Langensalza, H. Beyer, 1907, und: »Die Knaben-Handarbeit in der heutigen Erziehung«. Leipzig, B. G. Teubner, 1907. (Auch: »Einige Grundfragen der Erziehung« in der Zeitschrift »Kind und Kunst«).



Prunk-Kassette, Silber mit Halb-Edelsteinen Emailfiguren.

haben gewiß in ihrem ganzen Leben theoretisch nicht soviel gelernt, als heute schon der Elementarschüler weiß. Aber was hat uns unsere so viel gerühmte allgemeine Bildung, deren Erwerb jetzt mit dem ersten Schulgange des Sechsjährigen einsetzt und mit dem Einjährigen-Zeugnis des Sechzehn- oder Zwanzigjährigen noch nicht zum Abschluß gekommen ist, in Wirklichkeit gebracht? Nicht mit unrecht ist von ihr gesagt worden, daß



Jardinieren in Silber.





sie »verzehrend um sich greift«; zur Entwickelung produktiver Kräfte trägt sie nichts bei, und zur Förderung des werktätigen Schaffens, worauf es in unserem Kulturleben allein ankommt, kann sie auch nicht erziehen. Dagegen ist die technische Arbeit, die Arbeit mit Werkzeugen einfachster Art, wie sie in jeder Kinderstube von klein auf betrieben werden kann, ein unersetzliches Erziehungsmittel und fördert die Entwickelung der Geistes- und Willenskräfte in ungleich höherem Maße, als irgend eine Form des bloßen Lernunterrichts. — Man darf auch nicht glauben, daß die weitgehende Verwendung von Maschinen, wie sie in der technischen Produktion gar nicht mehr zu umgehen ist, eine gründliche technische Ausbildung des einzelnen Arbeiters überflüssig macht. Vielmehr ist auch bei der Verwendung von Maschinen ein Fortschritt im technischen Arbeitsprozeß nur dann möglich, wenn mit der Verbesserung der Maschine immer auch



MK
Stand-Uhr. Holz und Silber.

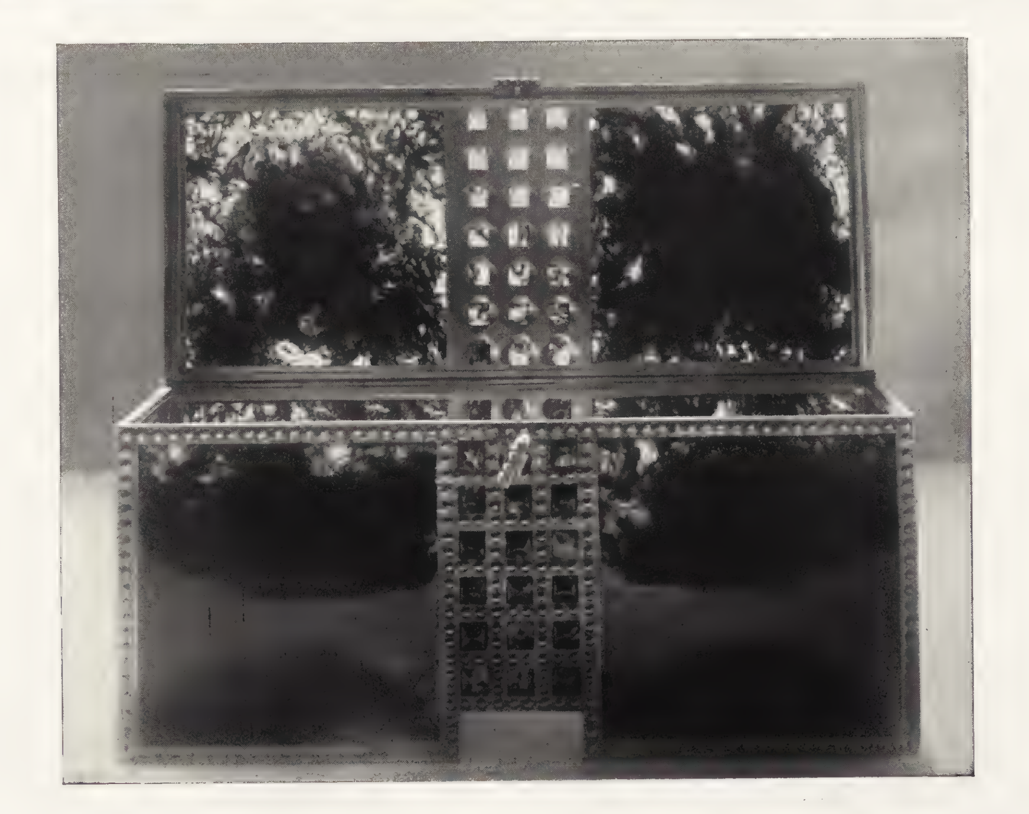
MK
Uhr. In Silber vergoldet.



Kaffee-Garnitur.
Silber mit Schlangenholz.

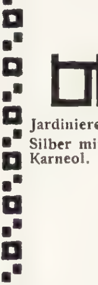


Kassette.
Moos Achat und Silber.

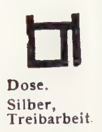




Gemüse-Schüssel.
Silber, Treibarbeit.



Jardiniere.
Silber mit Karneol.

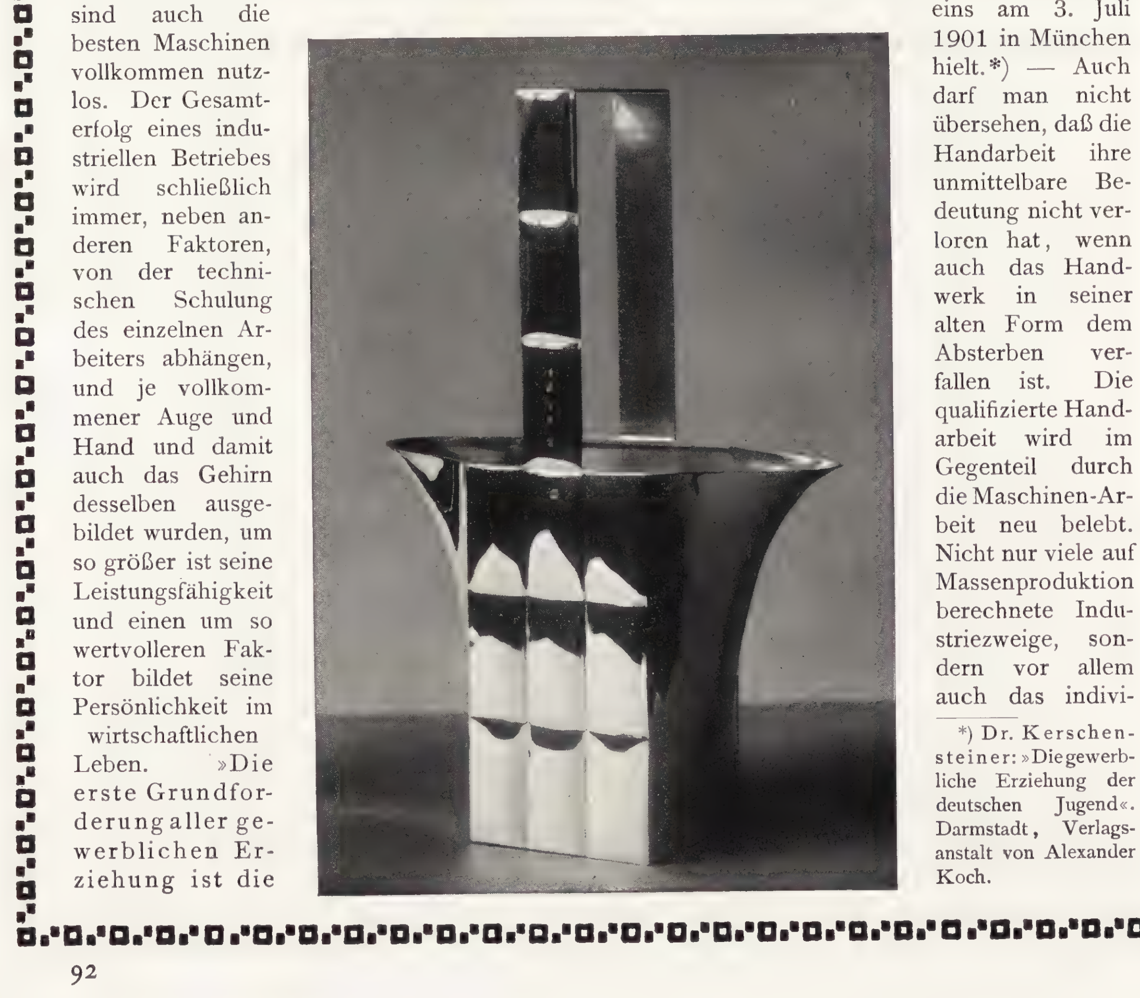


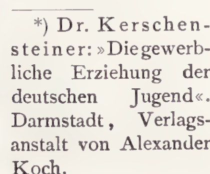
Dose.
Silber,
Treibarbeit.



Blumen-Gefäss.
Silber,
Treibarbeit.

eine bessere Ausbildung des Menschen Hand in Hand geht, der die Maschine bedient. Je komplizierter die Maschine wird, desto geschulter muß die Hand sein, die sie bedienen soll, und wo geübte Hände fehlen, da sind auch die besten Maschinen vollkommen nutzlos. Der Gesamterfolg eines industriellen Betriebes wird schließlich immer, neben anderen Faktoren, von der technischen Schulung des einzelnen Arbeiters abhängen, und je vollkommener Auge und Hand und damit auch das Gehirn desselben ausgebildet wurden, um so größer ist seine Leistungsfähigkeit und einen um so wertvolleren Faktor bildet seine Persönlichkeit im wirtschaftlichen Leben. »Die erste Grundforderung aller gewerblichen Erziehung ist die Fürsorge um die Ausbildung von Auge und Hand«, diesen Fundamentalsatz begründete Schulrat Dr. Kerschensteiner in dem Vortrage, den er aus Anlaß der fünfzigjährigen Jubelfeier des bayrischen Kunstgewerbe-Vereins am 3. Juli 1901 in München hielt.*) — Auch darf man nicht übersehen, daß die Handarbeit ihre unmittelbare Bedeutung nicht verloren hat, wenn auch das Handwerk in seiner alten Form dem Absterben verfallen ist. Die qualifizierte Handarbeit wird im Gegenteil durch die Maschinen-Arbeit neu belebt. Nicht nur viele auf Massenproduktion berechnete Industriezweige, sondern vor allem auch das indivi-

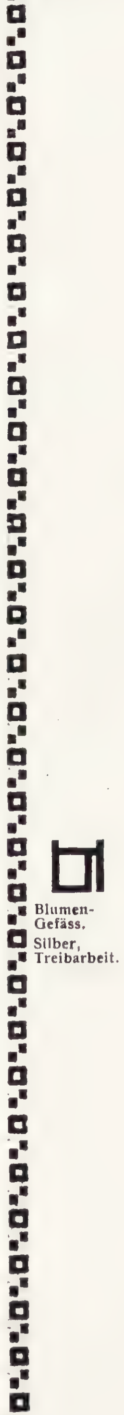




*) Dr. Kerschensteiner: »Die gewerbliche Erziehung der deutschen Jugend«. Darmstadt, Verlagsanstalt von Alexander Koch.







Senftiegel. Zucker-streuer. Silber, Treibarbeit.

duell arbeitende Kunstgewerbe erfordern sehr viel feine Handarbeit. Die heutige Vernachlässigung der Handgeschicklichkeit verdirbt aber den Nachwuchs. Das Buchwissen und die sogenannte allgemeine Bildung geben keine Gewähr auch nur für ein bescheidenes Können, deshalb betonte schon von Eitelberger nach der Weltausstellung von 1873, daß alle Anstrengungen, das Gewerbe in die Höhe zu bringen, vergeblich bleiben würden, wenn nicht bereits die Volksschule ihre Zöglinge besser erziehe. Der Handfertigkeits-Unterricht in der Volksschule müsse die breite Grundlage sein, auf der sich die Hebung der gewerblichen Erziehung aufbaue. Daß diese Erkenntnis gerade in Österreich und auch in Deutschland verhältnismäßig am wenigsten Früchte getragen hat, ist bezeichnend für die bei uns bisher vorherrschenden Anschauungen über gewerbliche Erziehung. In andern Ländern dagegen ist man schon seit einigen Jahrzehnten eifrig bemüht, die Folgerungen hieraus zu ziehen. Dies gilt insbesondere von Frankreich, England und Nord-Amerika und auch von den nordeuropäischen Ländern und einigen Kantonen der Schweiz, wo man schon in der Volksschule eine werktätige Erziehung anbahnt und diese auf den verschiedenen Stufen der höheren Schule fortsetzt (man vergl. hierüber die vorher genannte Schrift des Verfassers über »Knaben-Handarbeit« sowie dessen »Beobachtungen über den elementaren praktisch-technischen Unterricht in amerikanischen Schulen«, Leipzig 1907). A. P.

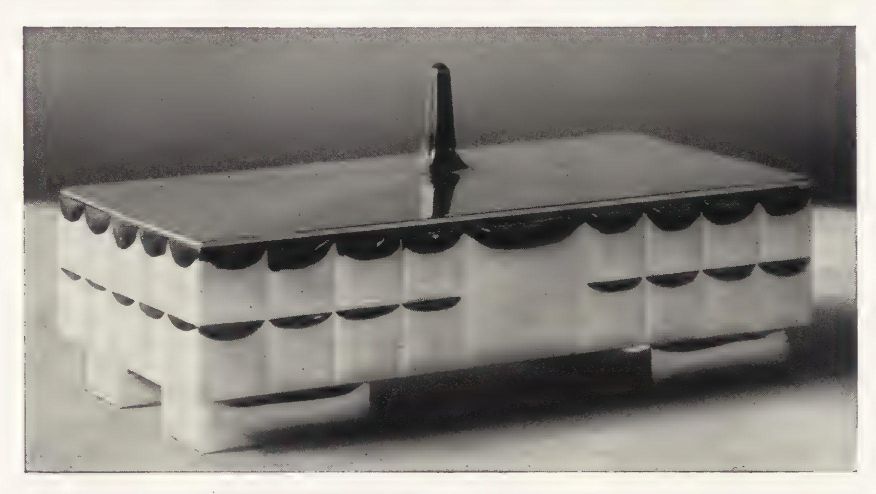


Blumen-Gefäss. Silber, Treibarbeit.

In den Kindern schlummern Kräfte, diese zu heben, nicht zu vernichten, ist unsere Aufgabe. — Gurlitt.



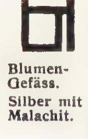
Kakes-Dose. Silber, Treibarbeit.



DAS AUSSTELLUNGS-PROBLEM IN DER VOLKSWIRTSCHAFT.* Dr. Paquet bietet uns hier eine überaus wertvolle Arbeit. Kleine und große Ausstellungsunternehmungen, von der lokalen Tierschau bis zur internationalen Weltausstellung, sind auf Ursache und Wirkung hin untersucht worden. Der Erfolg wurde dem Mißerfolg gegenübergestellt, und die Gründe dafür, daß jene Ausstellung zog, eine andere dagegen vollständig versagte, aufzudecken versucht. Das Ausstellungsproblem in seiner ganzen Wesenseigentümlichkeit wird uns vom Verfasser so klar und greifbar nahegebracht, daß man versucht sein sollte, künftig überhaupt nur an Ausstellungs**erfolge** zu glauben, vorausgesetzt, daß wir uns nur die hier gegebenen Lehren zu nutze machen.

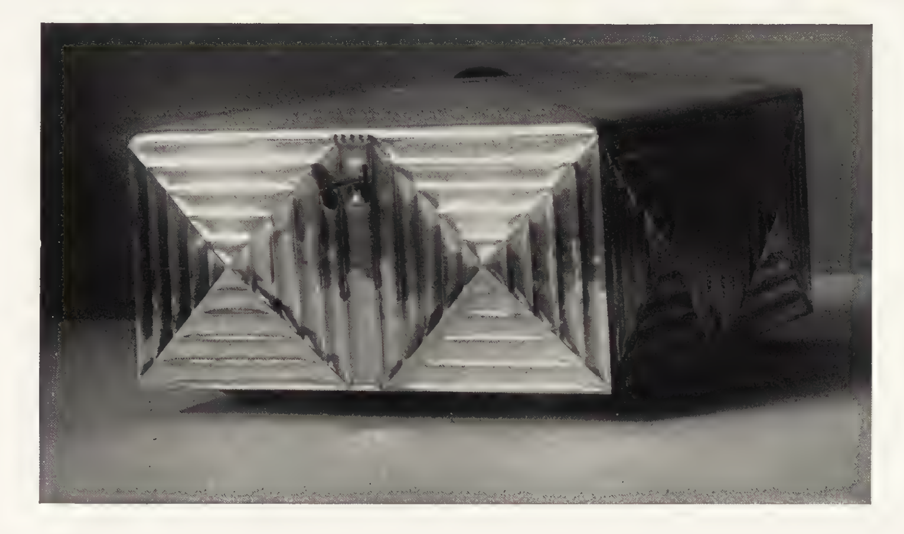
Jedenfalls werden Ausstellungslustige wie Ausstellungsunternehmer gut tun, mangelnde Erfahrung, mangelnden Weitblick für irgendwelche guten oder schlechten Folgen aus der hier reich fließenden Quelle der Belehrung zu ergänzen.

*) Verlag Gustav Fischer in Jena. 1908. 353 Seiten 8°, brosch. M 7.50.



Blumen-Gefäss. Silber mit Malachit.





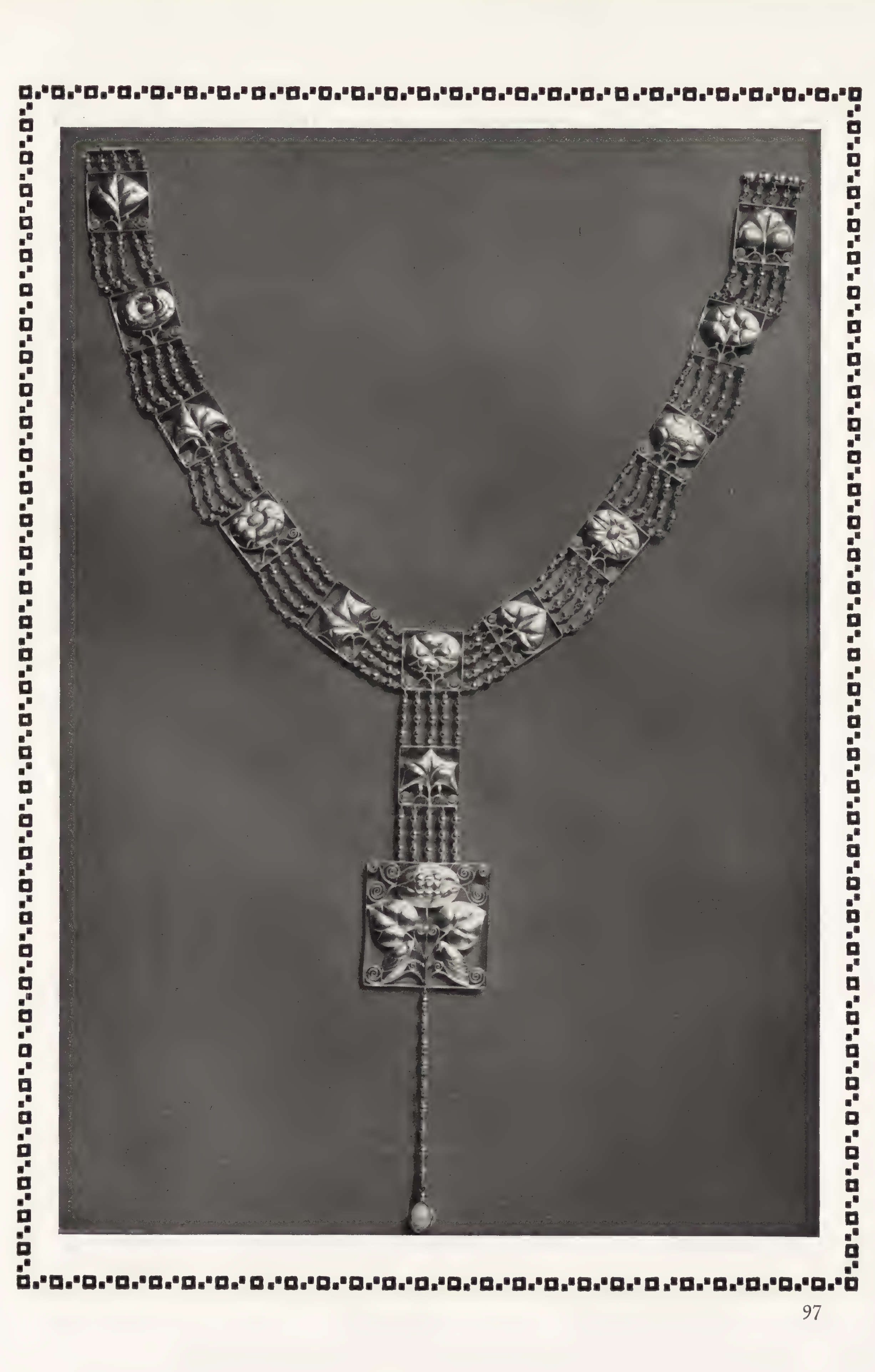
Schmuck-Kassette. Silber, Treibarbeit.

Bei der Fülle und Eigenart des wissenschaftlich hier erstmalig behandelten Stoffes ist es natürlich nicht überraschend, hier und da in der Abhandlung auf Lücken zu stoßen. Doch ist es sonderbar, daß der geschätzte Verfasser bereits auf die geplanten Ausstellungs-Unternehmen des kaum gegründeten fortschrittlichen „Werkbundes“ zu sprechen kommt, dagegen die vorbereitenden Schritte und überaus großen Opfer der „Darmstädter Ausstellungen“ 1901 und 1904 und der Turiner 1902 völlig übersehen hat! Für den großen Erfolg des deutschen Kunsthandwerks, namentlich der Raumkunst, in St. Louis 1904 sind geradezu die Darmstädter Anstrengungen befruchtend gewesen. Innig zusammenhängend damit hätten die reformatorischen Ausstellungs-Vorschläge des Herausgebers der „Deutschen Kunst und Dekoration“, Hofrat Alexander Koch, wohl eine, wenn auch nur registrierende Erwähnung finden dürfen. — Dieser Hinweis soll dem Werk keinen Abbruch tun. O. SCH. – E.

Jardiniere. Silber mit Malachit und Korallen.



Brust-
schmuck.
Gold mit
Opalen.



Brust-
schmuck.
Silber.



Broschen in Silber.





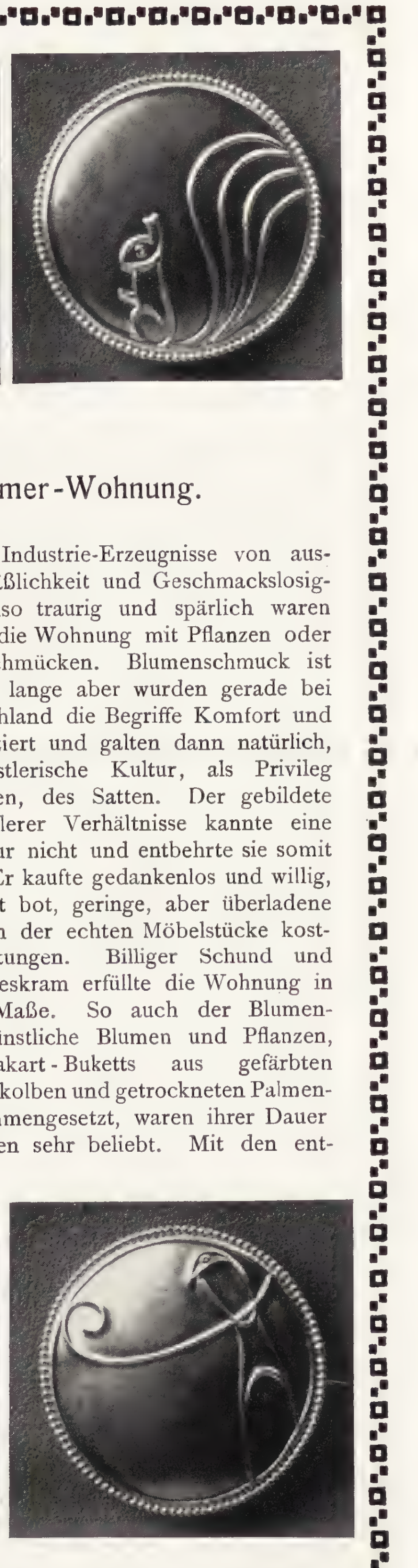


Über den Blumen-Schmuck der Vierzimmer-Wohnung.

Neulich stand ich in Worms auf der neuen Rheinbrücke. Es war ein Sonntagvormittag und alles hatte sich festlich und geschmackvoll modern gekleidet. Ein Gärtnerbursche ging vorüber und trug stolz ein »Bukett« vor sich her. Die strahlend weiße, zackige Spitzenmanschette umschloß eine Anzahl stengelloser, auf Draht gespießter Blumenleichen, den hölzernen Universalstil umhüllte gleißendes Staniol, genau wie ich die »Sträuße« meiner Jugend in Erinnerung hatte! Das gibt es also heute noch und sicher nicht nur im konservativen Worms! Aller Reform und ästhetischer Aufklärung entgegen, behauptet sich diese barbarische Geschmacklosigkeit noch immer und läßt erkennen, wie gering im einfachen Bürgerhause das Verständnis für die Blume als Schmuckwert für Fest und Wohnung ist. Deshalb sei über Blumenschmuck einiges gesagt, über Blumensckmuck, wie er für die einfache bürgerliche 4 oder 5 Zimmer-Mietswohnung in der Stadt in Betracht kommt. Wie diese Wohnung lange Zeit ein Sammelplatz ödester Industrie-Erzeugnisse von ausnahmsloser Häßlichkeit und Geschmackslosigkeit war, ebenso traurig und spärlich waren die Versuche, die Wohnung mit Pflanzen oder Blumen zu schmücken. Blumenschmuck ist Komfort, wie lange aber wurden gerade bei uns in Deutschland die Begriffe Komfort und Luxus identifiziert und galten dann natürlich, wie alle künstlerische Kultur, als Privileg des Besitzenden, des Satten. Der gebildete Deutsche mittlerer Verhältnisse kannte eine Wohnungskultur nicht und entbehrte sie somit auch nicht. Er kaufte gedankenlos und willig, was der Markt bot, geringe, aber überladene Nachahmungen der echten Möbelstücke kostbarer Einrichtungen. Billiger Schund und wertloser Nippeskram erfüllte die Wohnung in überreichem Maße. So auch der Blumenschmuck. Künstliche Blumen und Pflanzen, mächtige Makart-Buketts aus gefärbten Gräsern, Schilfkolben und getrockneten Palmenblättern zusammengesetzt, waren ihrer Dauerhaftigkeit wegen sehr beliebt. Mit den ent-









Armband. Gold mit Mondsteinen.

sprechenden Dekorationsschals von einem talentvollen Dekorateur an die Wand, über oder neben den Spiegel gezaubert, bildeten sie den »Clou« des »altdeutschen« Eßzimmers oder des Salons. Dazu tunlichst viel Plüsch und cuivre-poli und die Wohnung konnte sich sehen lassen. Mit dieser unpersönlichen und unschönen Fabrikware verbrachte man sein Leben und gewann sie lieb aus der deutsch-sentimentalen Pietät der Lebens-Gemeinsamkeit herans. Die Häuser der Begüterten schmückten Künstler und Kunstgewerbe, die Wohnungen des minder bemittelten Bürgers verunstaltete die Industrie. Treibhäuser und Gärten boten jenen kostbare Schmuckwerte für ihre Räume, in der einfachen Wohnung war die Blume nur selten zu Gast, abgesehen vielleicht von einem Blumentisch mit Palme und Gummibaum. — Gottlob beginnt es auch da zu



Brosche. Silber, Gold, Email.



Hutnadel. Silber mit Email.

tagen. Die Versuche mehren sich, bei bescheidenen Mitteln Komfort und künstlerische Kultur in die einfache Mietswohnung zu tragen. Soll aber diese schwere Aufgabe, die einsichtsvolle Könner sich gestellt, wirklich gelöst werden, soll es gelingen, die Industrie künstlerisch zu befruchten, trotz des energischen Widerstandes der Fabrikanten, so ist vor allem ein Faktor zu berücksichtigen, der viel zu wenig noch bisher in Betracht gezogen wurde und den ich deshalb ausdrücklich hier erwähnen möchte. Ich meine die ästhetische Erziehung unserer Frauen. Die Frau ist hier der Konsument in der Regel; ihr Geschmack und ihr Verständnis ist meistens beim Einrichten von Wohnräumen ausschlaggebend. Sie bestimmt durch ihre Nachfrage das Angebot. Solange die Nachfrage aber geschmack- und einsichtslos ist, bleibt es sicher auch das An-



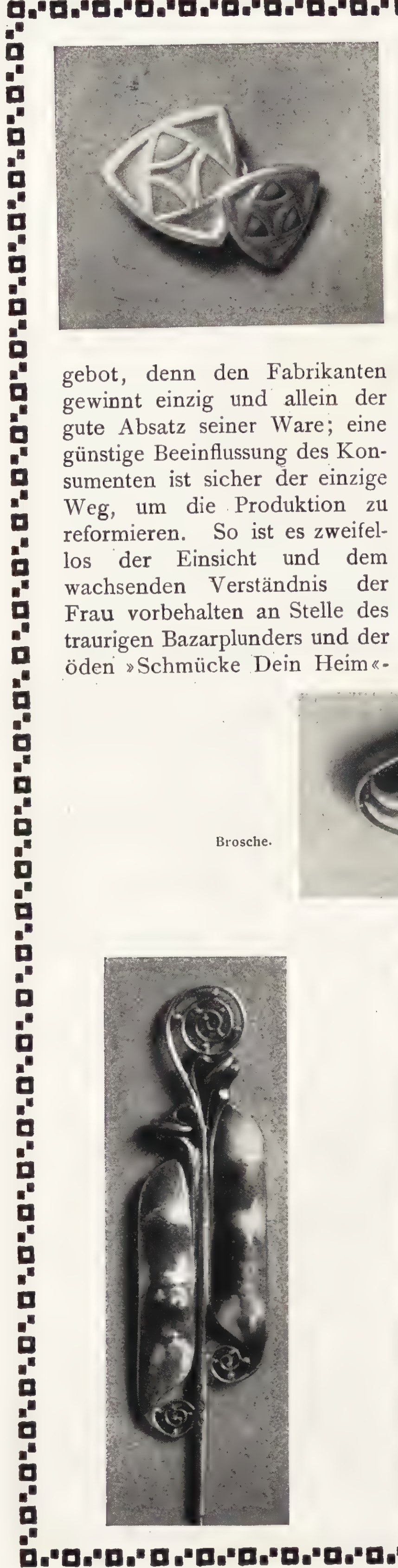
Armband. Gold mit Mondsteinen.





Armband. Gold.

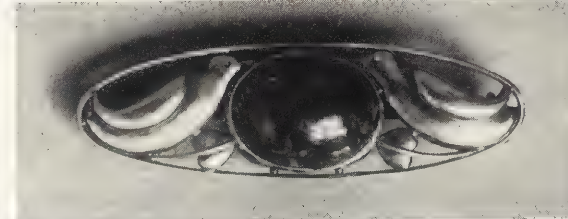
Manschettenknopf. Hutnadel. Brosche. Silber.





gebot, denn den Fabrikanten gewinnt einzig und allein der gute Absatz seiner Ware; eine günstige Beeinflussung des Konsumenten ist sicher der einzige Weg, um die Produktion zu reformieren. So ist es zweifellos der Einsicht und dem wachsenden Verständnis der Frau vorbehalten an Stelle des traurigen Bazarplunders und der öden »Schmücke Dein Heim«-Erzeugnisse, einer schlicht komfortablen Wohnungskunst das Bürgerhaus zu erschließen, vorausgesetzt, daß sie eben zur richtigen Erkenntnis ästhetischer Begriffe erzogen wird. Wenn dann aus unseren Wohnungen alle falsche Pracht und aller Ungeschmack verschwunden ist, wenn die Tapeten ruhig und hell, die Fenster licht, die Möbel und Beleuchtungskörper





Brosche. Silber mit Onyx.

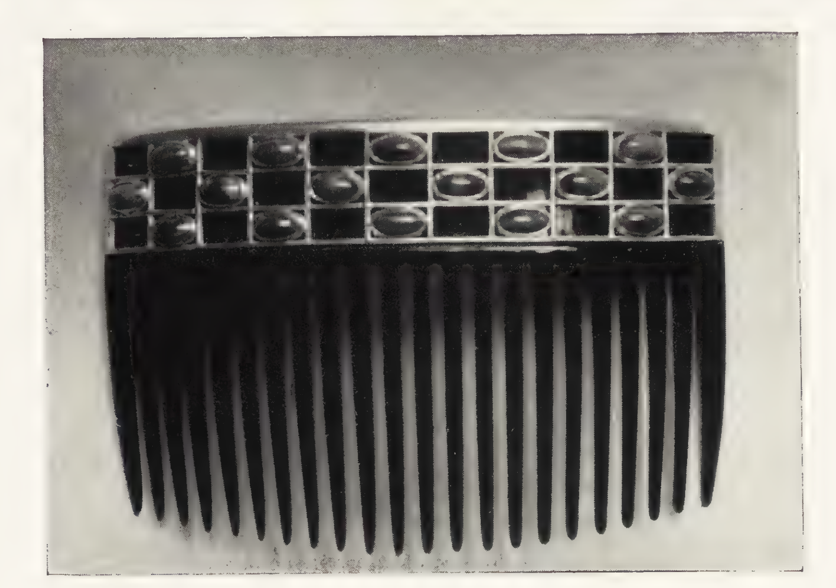


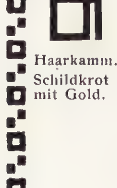
Hutnadeln und Anhänger in Silber.











Haarkamm.
Schildkrot
mit Gold.



Armband.
Platin,
Chalcedon u.
Perlschalen.

Haarkamm.
Schildkrot
mit Gold.

Lorgnons. Silber.

einfach und zweckdienlich geworden sind, dann komme — neben Wandschmuck und einigen Aufstellungs-Gegenständen, das vornehmste, stilvollste und allen erreichbare Schmuckmittel echter künstlerischer Kultur — die lebendige Blume, die Pflanze in allen Räumen zu Wort. Keine traurigen ewig sterbenden Palmstrünke, nicht der langweilige, biedere Gummibaum, der pünktlich das fällige Blatt alljährlich produziert und seine zackige Spitze kühn zur Stubendecke treibt, sondern Blüten und Blätter, Zweige und Äste wie sie manchem der Garten, wie sie minder Glücklichen Wiese und Wald oder der Markt bieten. Gerade auch im Blumenschmuck der Wohnung ist der Frau eine unbegrenzte Möglichkeit gegeben den Räumen aus ihrem Empfinden heraus eine persönliche und charakteristische Note zu geben. An Stelle der Nippes und Souvenirs, der Plüschalbums und Rauchservice zieren die moderne Wohnung eine Reihe von gutgeformten Gläsern und Schmucktöpfen mit Blüten gefüllt. Für die Schmuckwirkung der Blume ist es von wesentlicher Bedeutung wie sie gebracht wird. In der guten Lösung dieser ästhetischen Aufgabe liegt ein feiner Reiz und die feinsinnige Kultur der Blumen verehrenden Japaner machte deshalb schon ehedem diese Kunst zum Unterrichts-Gegenstand ihrer sonst so primitiven Mädchen-Erziehung. Die Art des Blumen-





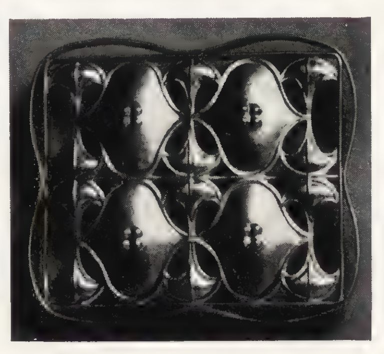


Schirmgriff in Gold.
Halsschmuck in Gold.

schmuckes ist selbstredend ganz individuell nach der Richtung des Geschmackes und der pekuniären Möglichkeit hin. Nur einige Anregungen, auf der Basis gemachter Erfahrungen, seien hier gegeben. Zunächst schaltet für mich der Wert, den erst die Seltenheit der Blüte gibt, ganz aus. Einzig der Schmuckwert kommt in Betracht und da gilt nicht nur jede Blume fast als brauchbares Material, sondern vor allem auch Zweige und Äste sind ganz vortreffliche Schmuckmittel, die in Rücksicht auf ihre große dekorative Wirkung und leichte Erhältlichkeit viel zur Verwendung kommen sollten. Nicht als Notbehelf, wenn Blumen rar sind, sondern gerade neben den Blüten und in der Zeit der schönsten Entfaltung im Frühling und Sommer bietet sich da eine Fülle schöner Motive. Junges Lenzgrün, rieselnde Birkenzweige, sattes Sommerlaub wie Kastanie, Nuß, Ahorn, Linde und alle Arten Waldlaub in hohen Gläsern oder großen Töpfen aufgestellt, geben dem Raume eine prächtige Zier. Erfreulicherweise bietet seit einigen Jahren der







Anhänger. Brosche. Silber mit Halbedelsteinen.
Brosche. Treibarbeit in Gold.

B. Löffler.
F. Powday.
Wiener
Keramik.
Blumen-
Gefäss.

Gemüsemarkt und der Straßenhandel Schnittblumen aus Garten und Feld zu wohlfeilen Preisen und in reicher Auswahl. Der Städter, dem ein Garten versagt ist, hat dadurch Gelegenheit seinen kleinen oder größeren Bedarf an Blumen zum Zimmerschmuck decken zu können, ohne sein Budget zu stark belasten zu müssen. Am schönsten freilich ist es in Wald und Wiesen seine Auswahl selbst zu treffen. Da beginnt der Frühling mit Weidenkätzchen und Schneeglöckchen, Schlüsselblumen, Veilchen, Sumpfdotterblume u. Wiesenschaumkraut, Margeriten, Wiesenorchideen, Besenginster und blühenden Weißdornzweigen. Daneben kommen Tulpen und Hyazinthen, Narzissen, Flieder, Goldregen und Schwertlilien auf den Markt und bilden den Übergang zu der herrlichsten Sommerpracht. Rosen u. Nelken, Schneeballen und Pfingstrosen, Malven und Mohnblüten, Kornblumen und Fingerhüte, Kornraden und Wicken, Disteln und Winden, Aurikeln und Sonnenblumen, Kapuziner, Kuhblumen und



B. Löffler.
F. Powday.
Wiener
Keramik.
Obst-Aufsatz.

B. Löffler.
F. Powday.
Wiener
Keramik.
Obst- und
Blumen-
Gefäss.



B. Löffler.
F. Powday.
Wiener
Keramik.
Obst-Aufsatz.

B. Löffler.
F. Powday.
Wiener
Keramik.
Dose.



Kleeblüten, sie alle, alle geben in passender Fassung in flachen Schalen, in hohen Ständern, in massigen Kübeln, in feinen Kelchen, einzeln oder in Mengen, je nach Wahl und Möglichkeit reiche und frohe Schmuckgebilde ab und jedem wird da Gelegenhelt sein Teil Sommerfreude einzuheimsen. Wer so im kühlen, abgeblendeten Zimmer, von Arbeit und Sonnenglut ausruhend, in stiller Andacht die Schönheit einer solchen Blumenzier genießen kann, der erkennt den kulturellen Wert des häuslichen Blumenschmuckes mit frohem Danke an. Auch der Herbst bietet bis in die späten Novembertage hinein reiche Auswahl. Auf den Wiesen draußen blüht die zartduftige Herbstzeitlose, im Garten stehen die buntfarbigen Astern im Flor und dann kommen Schlehen und Hagebutten, Brombeerranken, Farblaub und Vogelbeeren an die Reihe. Noch kurz vor dem ersten tötenden Nachtfrost brachten wir vom Lande draußen die letzten Taubnesseln mit reichlichen weißen Blüten heim. In grünglasiertem Topf erregte am Abend der primitive Tafelschmuck, auf dem weißen Tischtuch gut zur Wirkung kommend, allseitige Bewunderung. — Dann freilich bleibt

B. Löffler.
F. Powday.
Wiener
Keramik.
Tauber.



manche Vase leer. Nur die kostbaren Chrysanthemen behaupten das Feld noch einige Zeit, doch kommen sie für uns nur wenig in Betracht. Kiefer- und Tannengrün, Stechpalme und Mistel müssen über die schlimmsten Monate hinweghelfen, bis Crocus, Schneeglöckchen und Veilchen die kleinsten Väschen wieder mit neuen Frühlingshoffnungen füllen. — So mannigfach wie die Zahl der Blumen und Blätterarten ist auch die Auswahl an geeigneten Gefäßen für den Blumenschmuck der modernen Wohnung. An Stelle der unbrauchbaren, reichlich profilierten, gezackten, gebuckelten und unschön bemalten Kommoden-Vasen, die in Legionen früher zu jeder Hochzeit paarweise aufmarschierten und die nie für Blumenzwecke gebraucht wurden, gibt es jetzt gut geformte und zweckmäßige Gläser und Schalen, Kübel und Töpfe wohlfeil zu kaufen, für jeden Bedarf und nahezu jede Blütenart. Für langstielige Blumen, wie Rosen, Flieder, Rittersporn, Kaiserkrone und ähnliche Sorten sind die glatten hohen Glaszylinder gut geeignet. Die schlanke Glassäule dieser Vasen gibt dem Auge den ganzen Aufbau der Blüte frei. Spiegelung und Glanzlichter in dem blanken Vasenschaft erhöhen den Eindruck des Festlich-Sauberen. Je höher und freier die Blüten, es seien Einzelblüten oder Dolden, aus dem Glase aufsteigen, um so reizvoller wirken Linien und Farben. Vollblättrige, massige Blüten mit kurzen Stengeln, wie Tulpen, Levkoyen oder Hyazinthen sehen in halbhohen eckigen oder runden Glasschalen und Töpfen als breite, farbige Masse behan-



F. Powday. Wiener Keramik. Krinolinenfigur.

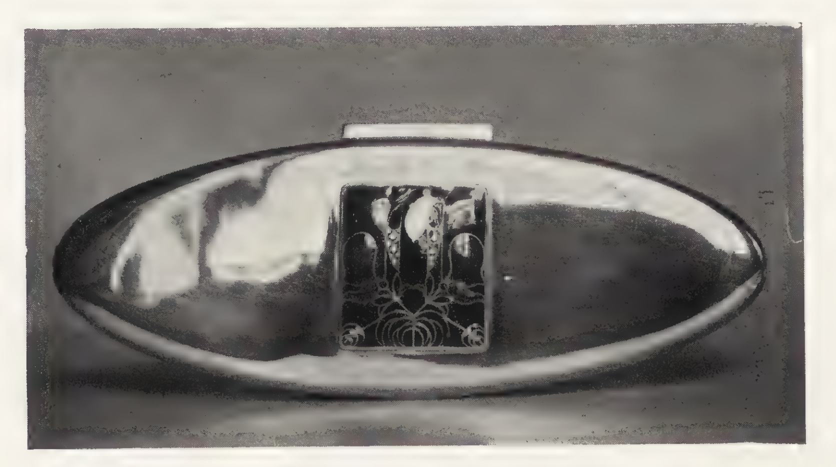


Bridge-Kassette. Palisander.

delt und üppig besteckt reich und dekorativ aus. Kleine, feine Blüten, wie Maiblumen, Vergißmeinnicht oder Veilchen und Schneeglöckchen verlangen wieder andere, ihrer Eigenart entsprechende Behälter. Neben Glasvasen aller Arten und Formen kommen vor allem Steingut und Tongefäße als Blumenbehälter in Betracht. Welch eine Fülle bietet da der Markt einem jeden. Von den wundervollen Schöpfungen hervorragender Künstler wie Läuger, Schmuz-Baudiß, Heider, Kleinhempel, Riemerschmid und anderen an, bis zu den schlichten Bauerntöpfereien und Nutzgefäßen des Kannenbäckerlandes; in allen Tönen und Glasuren, in jeder Größe und Art und selbst den bescheidensten Mitteln ist da Schönes und Brauchbares geboten. Einfaches graues Steingut mit Blaudekor, Marburger, schlesische und elsässische Töpfereien, alles kann, gutangewandt, eine erfreuliche Gesamtwirkung von Blume und Topf ergeben, bei denkbar geringen Auslagen. Beispielsweise ließ ich aus einem starkblauen einfachen Glasurtopf zwei tiefkarminrote vollblütige Wickengehänge niederhängen oder ordnete in einer gelbweißen tönernen Kugelvase Blüten, Blätter und Lichtchen der so tief verachteten Kuhblume an; beide Versuche gelangen aufs beste und ergaben feine und vollwertige Wirkungen. Den eigenartigen Farbreiz der klaren Glasuren und



Dose mit Email.



Uhr in Silber und Holz. Säulen aus blauem Glas mit Vergoldung.

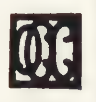
Überfänge, je nach Empfinden in Einklang oder Kontrast mit den Blütentönen zu bringen, gewährt einen köstlichen Genuß.

An dem Blumenschmuck soll jeder Raum der Wohnung teilhaben. Im Vorflur schon begrüße den Eintretenden ein voller Laub- oder Blütenstrauß. Im Eßzimmer fehle zu keiner Mahlzeit, auch im täglichen, engsten Kreise, eine Blumenzier auf dem Tisch, sie sei noch so bescheiden. Im Wohnzimmer ist dem Blumenschmuck der weiteste Spielraum gegeben. Auf Tisch, Schreibtisch, Nähtisch, kurz überall, wo Menschen zur Arbeit oder Muse weilen, da soll eine Blume zu finden sein. Ein Tisch mit gut gepflegten Topfpflanzen an sonnigem Fenster hilft mit, das Zimmer wohnlich und freundlich zu gestalten. Im Schlafzimmer bietet eine stille, nicht duftende Blume dem Erwachenden einen lieben Gruß, dem Kranken gibt sie Trost und Hoffnung.



Uhr. Gehäuse in Leder.

Im engsten Kontakt mit der Blume aber steht das Kind; wer mit Blumen aufwächst, lernt früh Farben und Formenschönheit erkennen; nicht allein Kunst, die das Kunstempfinden fördernde Natur im Leben des Kindes, vor allem des Stadtkindes, ist uns vonnöten, deshalb soll es hinaus in Wald und Wiesen, mit Blumen und Tieren sich vertraut machen und sie begreifen lernen. Wo aber die Möglichkeit dazu nicht gegeben ist, da komme die Blume zu dem Kinde und das Kinderzimmerfenster in der Stadt werde deshalb



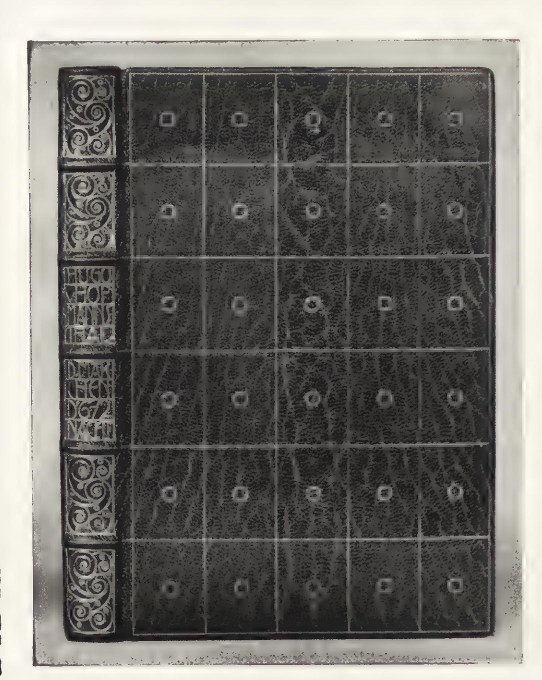
Kassette. Leder mit Intarsien.

ein lustiges Blumengärtchen mit Geranien und Winden, Fuchsien und Pelargonien. Selbst in der Küche, dem absolutesten Nutzraum des Hauses, sei, dem Dienstboten zuliebe, eine kleine Konzession an das Ästhetische gemacht. Ein Blumenbrett mit Kapuzinerkresse, Winde, Efeu, Geranien oder ähnlichen reich blühenden, bescheidenen Blumenarten, ist jedem erreichbar und bildet oft die Freude und den Stolz der Küchenbeherrscherin.

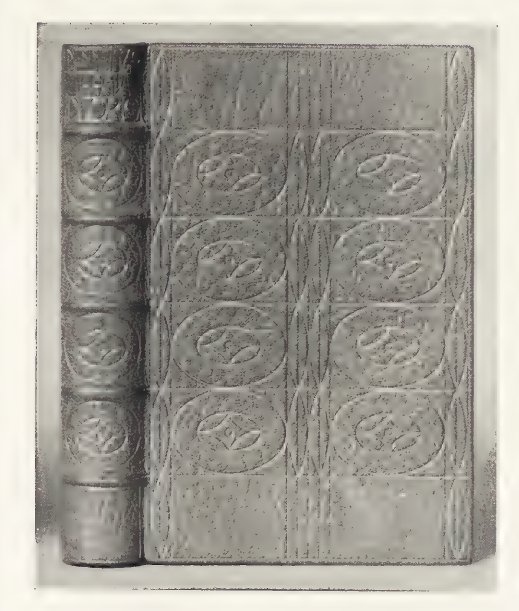
Auch die Außenarchitektur und mit ihr das Straßenbild der Innenstadt kann immer mehr noch von den schmückenden Blumengehängen erobert werden. Mitten in der geschäftigen Hast der Straßen grüßen dann allenthalben den Vorbeieilenden leuchtende



Bucheinbände. Marokkoleder mit Handvergoldung.







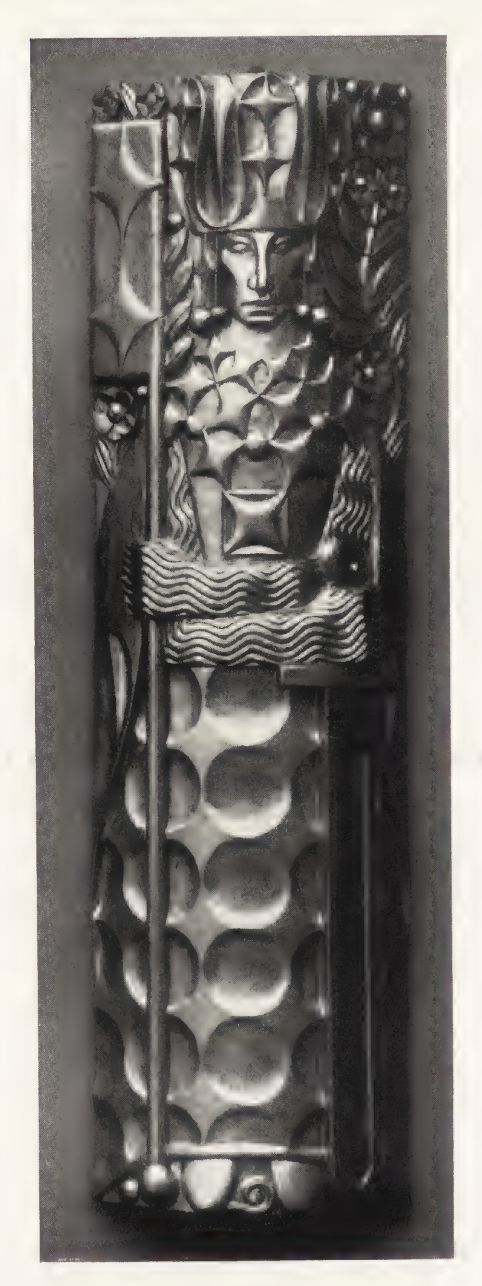


Bucheinbände mit Handvergoldung.

Blüten von Balkons und Veranden herab. So wird durch die Kultur die Blume zur Hausgenossin und Lebensgefährtin auch in der einfachen Mietswohnung der Stadt. Wo ihr draußen keine Lebensmöglichkeit gegeben, wo kein Gärtchen die Stadtwohnung umfriedet, da soll die Blume drinnen im Hause um so heimischer sein. — INES WETZEL.

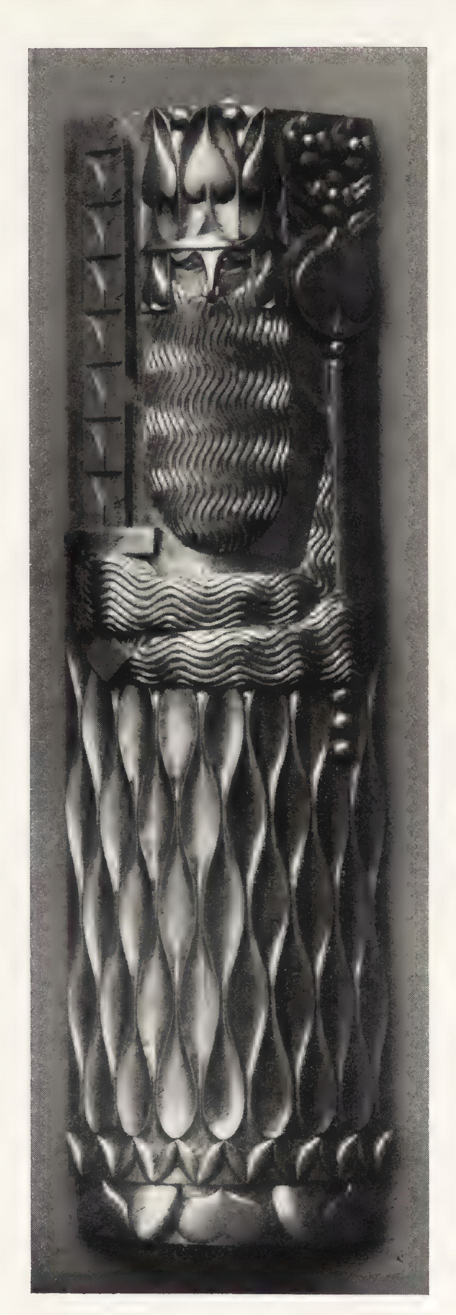
Bucheinband. Lederintarsia mit Handvergoldung.

Figuren aus Holz geschnitzt vergoldet für eine Karten-Kassette.



DER 18. DELEGIERTENTAG DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTGEWERBE-VEREINE fand am 22. März in Hannover statt. Verbandsvorsitzender Geheimrat Dr. Muthesius begrüßte die erschienenen Vertreter, Geh. Oberregierungsrat Dönhoff als Vertreter des preußischen Handelsministers wünschte, daß die Gegensätze zwischen Künstler und Kunstgewerbetreibenden durch den Verband ausgeglichen werden möchten. Professor Pfeifer sprach als Abgesandter der bayrischen Regierung, Professor Scharvogel für die Großh. hessische Regierung, Museumsdirektor Högg für Bremen und Schulrat Thomä für Hamburg.

Es war unsere Absicht über die Verhandlungen einen ausführlichen Bericht zu bringen, doch wurde dieses Vorhaben durch eine schwere Erkrankung unseres Berichterstatters vereitelt. Die Veröffentlichung dieses für das vorliegende Heft zu spät fertiggestellten Berichts erfolgt nunmehr im Maiheft unserer Zeitschrift „Innen-Dekoration".

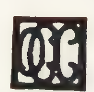


Figuren aus Holz geschnitzt vergoldet für eine Karten-Kassette.

Erwähnt sei hier nur das Referat Professor Thormählens über die Lehrwerkstätten in Magdeburg. Redner empfahl dabei, besser nur von Schulwerkstätten zu sprechen. Es schloß sich eine eingehende Diskussion an. Geheimrat Dönhoff gab seiner Meinung dahin Ausdruck, daß die Schulen nicht, wie ihnen vorgeworfen werde, daran schuld wären, daß die besten praktischen Arbeiter in die Zeichenbüros zögen. Dieser Zug sei allgemein. Die Staatsregierung habe aber dafür zu sorgen, daß begabte junge Leute weitere Ausbildung auch auf diesem Gebiete finden könnten. Auch der Vorsitzende hob hervor, daß die Schulwerkstätten nicht die Routine des Berufslebens vermitteln sollten. Als Resolution wurde angenommen: „Der Delegiertentag erblickt in den mit kunstgewerblichen Anstalten verbundenen Schulwerkstätten ein wichtiges Bildungs- und Erziehungsmittel für den Nachwuchs im Kunstgewerbe“. — Die Schriftleitung.



Karten-
Kassette.
Ebenholz,
Perlmutter,
Elfenbein u.
Vergoldung.



Spieltisch.
Magassarholz
mit ver-
goldeten
Stäben und
Einlagen aus
Ebenholz,
Perlmutter u.
Elfenbein.





OSKAR KAUFMANN BERLIN.
HEBBEL-THEATER. FASSADE.

DAS HEBBEL-THEATER IN BERLIN

ERBAUT VON ARCHITEKT OSKAR KAUFMANN.

Der erste Eindruck ist befremdend. Das Haus gleicht keinem bekannten Gebäudetyp: keinem Palast, keinem Tempel, keinem Wohn- und keinem Geschäftshaus. Ernst, gedrungen, fast düster steht der Vorderbau an der Straße. Weder Inschrift noch erklärendes Schmuckwerk deuten seine Bestimmung.

Doch verletzt diese Fremdartigkeit nicht. Im Gegenteil, sie erweckt Interesse, sie zieht an, wie alles Geheimnisvolle. Der trotzige Block scheint wunderbare Schätze hinter seinen felsigen Mauern zu bergen, und seine Verschlossenheit, das feste Quadergefüge, der schwerlastende Steindeckel des Giebels, das alles lockt und reizt mehr, als es abweist.

Der aber, der unter dem Architekturelend der modernen Großstadt leidet, stößt bald auf ein Moment, das ihn freudig aufatmen läßt. Da hat sich ein großes Unternehmen niedergelassen, und dem Hause fehlt gerade das, was sonst mit kapitalistischen, spekulativen Gründungen unlöslich verbunden scheint: Das Laute, Lärmende, mit falschem Prunk Aufgedonnerte, die Reklame-Architektur. Keine Säulenhallen sind da, keine Maskeraden, keine Quadrigen, keinerlei sinnlose, überflüssige, hochtrabende und innerlich leere Architekturteile. Äußerste Knappheit und Beschränkung auf das Notwendige herrscht durchweg, eine peinlich saubere Gesinnung, die die beliebten Konzessionen an den niederen, verdorbenen Geschmack der Menge mit Festigkeit abgelehnt hat. Reine gute Kunst zu geben, war hier das mit Gewissenhaftigkeit eingehaltene Programm, so können wir endlich einmal mit ungetrübter Freude konstatieren.

Nun klärt und erklärt sich das Fremdartige der Erscheinung. Es war kaum direkt beabsichtigt, aber es folgte mit Notwendigkeit aus dem Prinzip, dem solange vergeblich gepredigten, von den in jedem Fall gegebenen Bedingungen und Forderungen auszugehen und ein ihnen und nur ihnen angepaßtes Zweckgebilde zu schaffen. Das ganze Haus ist in seiner mannigfaltigen Gliederung nichts anderes als eine präzise, knappe und klare Umkleidung der jedem modernen Theater unentbehrlichen, hier noch von der Form des Grundstücks modifizierten Räumlichkeiten. Der Vorderbau stellt eine Zusammenfassung der sämtlichen Theatervorräume in einer geschlossenen Masse dar: der Eingänge, Garderoben, Treppen und Foyers. Dann folgen Zuschauerhaus, Bühnenhaus und Verwaltungshaus. Die strengste, aufrichtigste und übersichtlichste Disposition, die überhaupt möglich war. Man erhält gleichsam einen »Blick hinter die Kulissen«, der ganze innere Organismus des Theaters spiegelt sich wieder in der Gliederung des Baukörpers. Und es spiegelt sich noch etwas darin, eine grundechte Wahrhaftigkeit der Mache, für ein Theater jedenfalls von bester symbolischer Bedeutung.

So ist dieses Theater scheinbar ein reiner Zweckbau geworden. Und es wirkt doch eminent künstlerisch. Sein Bild prägt sich nachdrücklich ein, nicht bloß wegen der Fremdartigkeit der Form: Es gehen seltsame tieffesselnde Reize von ihm aus. Die Zweckbauten nach rückwärts erscheinen durchaus nicht einfach als Hintergebäude; durch die sorgsame Konturierung, durch die feinfühlige Abstimmung der Massen, durch die leise Modifizierung der Flächen und Linien ist, ohne daß besondere Zutaten nötig gewesen wären, künstlerisches Leben in sie gekommen, die Linien zeigen ein interessantes Zusammenspiel, die Massen der Baukörper folgen sich in einem originellen, aber diskreten Rhythmus und der ganze Komplex bietet gerade infolge seiner Vielfältigkeit ein angenehm malerisches Bild wie nur irgend eine Burg des Mittelalters. Und wie diese regt es die Phantasie an und befriedigt zugleich — infolge der Natürlichkeit und logischen Klarheit der Gliederung — den Verstand.

Das Motiv des knappen Umschließens wurde im Vorderbau mit einigen einfachen



ARCHITEKT O. KAUFMANN—BERLIN.
HEBBEL-THEATER. GESAMT-ANSICHT.

Kunstmitteln noch gesteigert. Die Mauern mit ihrem festen Quadergefüge neigen sich etwas nach innen, die Rustika wächst fast bis zum Giebel hinauf, dieser drückt wie eine schwere Platte, und oben schließt in flachgezogener Rundung das glatt und prall anliegende Kupferdach den Block. Der Foyererker wölbt sich wie unter dem Druck der einengenden Steinwände. — Diese kraftvolle Konzentration und Geschlossenheit der Architektur übt auch auf den Herantretenden eine gewisse Suggestion aus: Sie strahlt auf den Theaterbesucher den Geist der Konzentration und Sammlung nieder, sie zwingt ihn, allein an die Schönheiten der Kunst zu denken, die seiner hinter diesen bergenden Mauern harren. Sammlung und Ernst wird hier von dem Besucher verlangt. Ernst ist die von bunter Belebung fast ganz absehende einheitliche Steinfarbe und die rauhe Oberflächenstruktur. Die mächtige Wandfläche wird von den schmalen, steil aufschießenden Fenstereinschnitten kaum unterbrochen. Auch die Portale sind einfach und streng in den Stein eingeschnitten. Nur zwei anmutig schwere Bronzelaternen betonen etwas den Eingang. Eine gewisse Festlichkeit kommt in der Fassade allein an dem hinter die Wandfläche zurückgezogenen Foyererker zum Ausdruck, besonders in den figürlichen Motiven an den oberen ovalen Fenstern. Diese Partie verrät, leise andeutend, etwas von freierer, freudigerer Schönheit, die im Inneren herrschen muß. Von den Zwickelfiguren zieht sich eine Schmucklinie in erst gleicher Höhe weiter um das Haus, gestaltet den oberen Fensterschluß der Treppen- und Korridorfenster reicher, anmutiger aus, steigt an zu den zierlichen Fensterchen am Bühnenhaus und endigt in der hübsch gezeichneten Turmhaube der kleinen Treppentürmchen.



H. FEUERHAHN. Hebbel-Theater. Maske am Giebel.

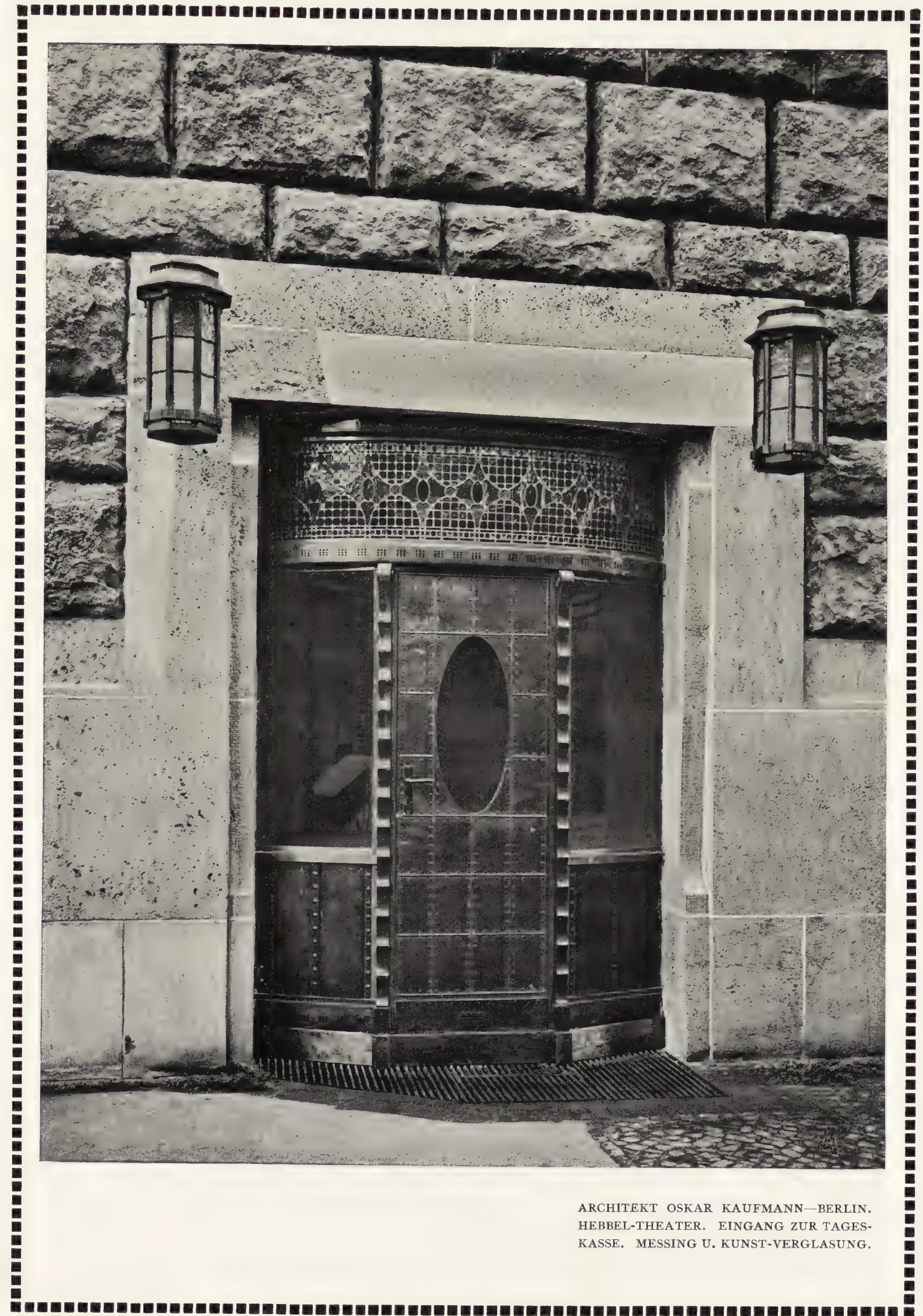
Die gesamte äußere Erscheinung dieses Theaterhauses spricht dafür, daß der Architekt sich der tieferen Bedeutung des Theaters bewußt war oder daß sie ihn wenigstens unbewußt leitete, die Bedeutung des Theaters als Spiegelung des Lebens, (in steigender Konzentration, wie in einer Brennlinse aufgefangen), die eine künstlerische Anschauung des Lebens ermöglicht und eine künstlerische Auseinandersetzung mit ihm. Ob erschüttert, erhoben, oder erheitert, auf jeden Fall fühlen wir uns durch diese Auseinandersetzung von einer Spannung befreit und innerlich gefestigt. Solchem allgemein menschlichen Wert des Theaters entspricht der Ernst der aufgewendeten Architektur. Das Haus ist ja nur für ernste Bühnenkunst bestimmt, ihr bietet es, auch wenn sie in höchster Vollendung waltet, gewiß noch ein würdiges Heim. Die Architektur bereitet hier die Stimmung des Besuchers vor für hohe, reine Kunst und sie verkündet den Geist des Unternehmens ruhig und fest nach außen.

Die inneren Räume des Hauses zeigen nicht die gleiche Strenge und Herbheit, sie atmen Wärme, Eleganz, feine Behaglichkeit. Zwar künstlerische Gewissenhaftigkeit herrscht auch hier. Alle Formen sind sorgfältig durchgestaltet, alle Farben wählerisch gestimmt. Die Zügel behält der Architekt immer straff in der Hand. Aber die Kunst tritt nicht in doktrinärer Starrheit noch in willkürlichen Gewaltstücken auf. Sie wirkt in der Rolle der Gastgeberin, voller Rücksicht auf den Besucher, voll zartfühlender Aufmerksamkeit auch auf verwöhnten Geschmack. Sie setzt einen hochentwickelten Geschmack bei jedem Gast voraus und sucht ihn mit peinlichster Selbstkritik zu befriedigen. Auch in kleinsten Dingen wahrt sie den guten Anstand noch. Durch das ganze Haus verbreitet sie eine einheitliche diskret-feierliche sanfte Stimmung, die den Sinnen und der Seele wohltut.



ARCHITEKT OSKAR KAUFMANN—BERLIN. Hebbel-Theater. Eingang mit Bronze-Kandelaber.

Der wichtigste Architekturteil des Hausinnern, der Zuschauerraum, steht durchaus in dem Zeichen feiner Gastlichkeit. Man will nicht protzen, nicht blenden. Man gibt gerade soviel, als die Rücksicht auf den Gast verlangt. Aber man ehrt ihn, indem man ihn nicht mit Imitationen täuscht. Doch wenn zur Erzeugung der gewünschten behaglich-feierlichen Stimmung teure Hölzer und Seidenstoffe nötig schienen, hat man an ihnen nicht gespart. Und diese Materialien können hier ihre angeborene Schönheit umso reiner und sieghafter entfalten, da aufdringliche Prunkarchitekturen und Prunkornamente nicht vorhanden sind. Der ganze Zuschauerraum ist ein Hochgesang des Holzes, das, von lästigen polizeilichen Verboten befreit, von keiner vergoldeten Stuckarchitektur niedergeschrien, mit seiner stilljubelnden Herrlichkeit die Rampen und Wände fast bis oben kleidet.



ARCHITEKT OSKAR KAUFMANN—BERLIN.
HEBBEL-THEATER. EINGANG ZUR TAGES-
KASSE. MESSING U. KUNST-VERGLASUNG.



HERMANN FEUERHAHN BERLIN. Hebbel-Theater. Plastik am Foyer-Erker.

Es ist goldigbraun gebeizte Birke, die da in einer wundervoll flammigen Maserung spielt und glänzt. An den weiten Wandflächen steigert sich die Wirkung des Holzes zu eindringlichster Pracht. Und die vielen Rundungen erwecken einen höchst reizvollen Tanz spiegelnder Lichter, der auch die Formen der Architektur stärker hervortreten läßt. Bei der Einfachheit der Architektur ist natürlich jede Linie und Fläche von Bedeutung; der malerische und kraftvolle Charakter des Holzes bewirkt aber, daß auch die glatte Fläche und die einfachste Linie noch interessant und lebendig erscheinen.

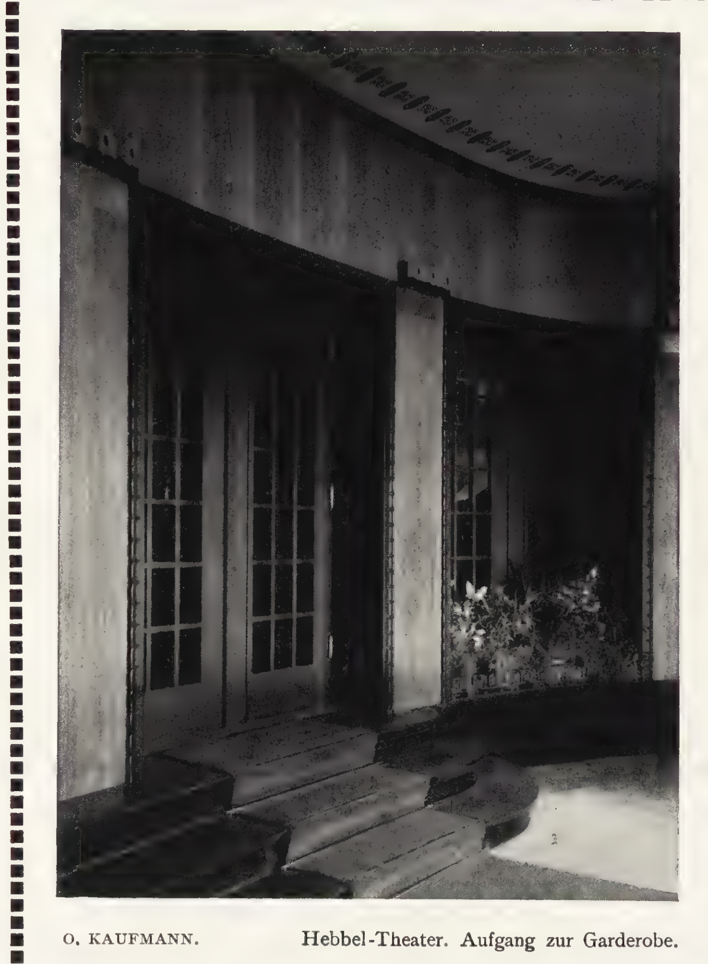
Kräftige Linien bringen in das Raumensemble besonders die beiden Ränge, deren holzumkleidete Rampen in mehrfach ein- und ausspringenden Rundungen verlaufen, ein feines, rein herausgearbeitetes Motiv von einprägsamer Originalität. Diese eleganten Bögen nehmen den Rängen auch, im Verein mit dem warmen und reichen Holzmantel, den oft im Rangtheater so störenden Eindruck der Monotonie in der Wiederholung der übereinander sich aufbauenden Ränge. Der Zuschauerraum ist nicht sehr hoch, die beiden Ränge, von denen man aus wirtschaftlichen Gründen nicht absehen konnte, sind so weit



HERMANN FEUERHAHN—BERLIN. Plastik. Ausgeführt in Muschelkalk.

auseinander gerückt, daß das drohend-drückende Überhängen glücklich vermieden ist. Der Zuschauerraum gleicht nicht mehr einer engen, hohen Tonne, in die möglichst viele Menschen hineingepreßt werden. Wie jeder einen bequemen Sitz erhält, so ist auch ein Luftraum da, der zu der Zahl der Plätze in anständigem Verhältnis steht. Allerdings faßt das Theater nur gegen 800 Personen. Unter diese Zahl konnte man, mit Rücksicht auf die Rentabilität des Unternehmens, nicht wohl herabgehen, war bei der Kleinheit des Grundstückes also auf Ränge angewiesen. Eine höhere Zahl der Sitze brauchte man aber schon darum nicht in Rechnung zu ziehen, weil das künstlerische Niveau, auf dem das ganze Unternehmen, Schauspiel wie Gebäude, basiert war, den Gedanken an das breite Publikum von vornherein ausschloß. Ein Theater für die Menge kann ohne Konzessionen im Geschmack nicht bestehen. Demgegenüber konnte es hier nur ein Ziel geben, einem relativ kleinen Kreis vollendete künstlerische Aufführungen zu bieten. Daß es intimer Kunst dienen will, verkündet auch die Architektur des ganzen Hauses.

Wenn man schon gezwungen war, Ränge einzubauen, so hielt man es doch für taktvoll



O. KAUFMANN. Hebbel-Theater. Aufgang zur Garderobe.

schwierigen, aber souverän bewältigten Holzarbeiten stammen von der Firma E. E. Lehmann, die darum ausdrücklich genannt werden muß.) Die farbige Kraft der Birke wird erhöht durch die dunklen, energisch geführten Palisanderleisten, die hier wie im ganzen Haus die Holzarchitektur teilen und gliedern.

An den Wänden leuchten diskrete Laternengruppen, eingebaut in originelle Metallgehäuse von polygoner Form. Eine ähnliche polygone Einschachtelung, aber größer und in Holz ausgeführt, die über den Türen eingebaut ist und wie eine Türbekrönung erscheint, birgt die Notbeleuchtung, die weißroten Lämpchen, die sonst das Auge des Zuschauers während des Spiels zu irritieren pflegen.

Der obere Teil der Wände schimmert von einer gelbseidenen Stoffbespannung (auch diese legt sich um die beiden Türme), deren zarte Musterung von Maler Böhland gezeichnet ist. Die Decke selbst ist vollständig schmucklos. Der obligate Kronleuchter in der Mitte fehlt glücklicherweise. Die Glätte der Decke scheint der Akustik sehr zum Vorteil gedient zu haben, ebenso die blankpolierte Holzbekleidung. Die Akustik ist nämlich ausgezeichnet.

und selbstverständlich, die schlechten Plätze, die sonst an den Seiten der Ränge entstehen, ausfallen zu lassen. Die Ränge sind nicht bis an den Bühnenrahmen vorgeführt, der zweite Rang reicht kaum bis zur Hälfte der Seitenwand, von Orchesterlogen ist überhaupt Abstand genommen. So sieht fast jeder Zuschauer das Bühnenbild genau so, wie es von der Regie gewollt war. Die grausamen perspektivischen Verzeichnungen und Verzerrungen sind vermieden. Dagegen wurden in die Rückwand des ersten Ranges eine Anzahl niedlicher, traulicher Logen eingeschnitten, die die Geschlossenheit der Wand angenehm unterbrechen.

Die Holztäfelung reicht bis zum zweiten Rang hinauf. Sie zieht sich auch schmiegsam um die Rundung der beiden Türme herum, die den Bühnenrahmen flankieren, und gerade hier exzelliert die Schönheit des polierten, reichgeflammten Holzes wie der meisterlichen Holzarbeit am höchsten. (Diese

Diesem eigentlichen Zuschauerraum, dessen graue Velvetstuhlbezüge, goldbraune Holztäfelung, dunkle Palisanderleisten, gelbe Wandbespannung und grüne Logenvorhänge einen wohllautenden Farbenakkord bilden, tritt als eine vom Künstler mit besonderer Sorgfalt komponierte Partie der Bühnenrahmen gegenüber mit seiner Umgebung. Der Bühnenrahmen selbst erscheint, abweichend von allem Gewohnten, wie ein wirklicher Bilderrahmen gestaltet, mit riesiger Hohlkehle (Durchmesser 1 m 50 cm) und ungefähr quadratischem Format (12 m hoch wie breit). Die Bühne und das Bühnenspiel erscheinen darin gleichsam als gerahmtes Bild. In die Rampe eingebaut sind drei Souffleurkästen, die ausnahmsweise keine Muschelform zeigen, sondern jenen polygonen Laternen- und Lampenumkleidungen ähneln, die bereits erwähnt wurden. Sie nehmen auf die Souffleuse, den Regisseur und den Bühnenbeleuchter, der von hier aus die gesamte technische Einrichtung des Hauses



ARCHITEKT OSKAR KAUFMANN—BERLIN. HEBBEL-THEATER. KASSENRAUM. EICHE UND MAHAGONI. AUSFÜHRUNG: WILH. VOIGT.



ARCHITEKT OSKAR KAUFMANN. Aufgang zum ersten Rang.

leitet. Die beiden Türme, die den Bühnenrahmen rechts und links flankieren und wie ernste Wächter dastehen (sie bergen im Innern die Treppen zum Schnürboden), führen in die Architektur des Zuschauerraumes, wo sonst die Horizontale dominiert, ein energisches vertikales Motiv ein und beeinflussen damit die Stimmung des Raumes in eigenartiger Weise.

Über dem Bühnenrahmen leitet eine große Hohlkehle zur Decke des Zuschauerraumes über. Sie enthält ovale, mit einem plastisch ausgestalteten Gitterwerk überzogene Öffnungen für den Rauchabzug. Sollte je einmal ein Brand ausbrechen, so geht im Dach eine Klappe hoch und durch den entstehenden Luftzug wird der den Zuschauern sonst gefährliche Rauch und Qualm unmittelbar von der Bühnenöffnung nach oben und ins Freie geleitet. Das reizende Durchbruchmotiv wird ergänzt durch einige figürliche Medaillons, die der Berliner Bildhauer Feuerhahn modelliert hat. Den Übergang zur Decke markiert dann ein kräftiger Querbalken, von dem vier imposante, mit weißfunkelnden Kristallglocken behängte Lüster niederhängen, ein Motiv von höchster Schönheit. Die ganze Gruppe, der mächtige dunkle Bühnenrahmen, die bauchig aufstrebenden Türme, die Voute mit den Reliefs, endlich als Abschluß und Krönung der einfach-eindringliche Rhythmus der vier Kristall-Leuchter, ist außerordentlich fein und wirkungsvoll zusammengestimmt. Das heikle Problem des Übergangs von Bühne zu Zuschauerraum hat damit eine neue, durchaus befriedigende Lösung gefunden.

Der eine Bühnenvorhang zeigt in Sammetbrokat ein warmes Grau, von derselben Nuance wie die Stuhlbezüge, der andere hat schwarzgelbe Musterung (beide entwarf der Architekt des Hauses Oskar Kaufmann selbst). Von Malerei oder Stickerei wurde hierbei vollkommen abgesehen, entsprechend der allgemein herrschenden Tendenz, alles Unruhige, Zerstreuende zu vermeiden, das die Konzentration auf das eine Kunstwerk, das Bühnenspiel, dem das ganze Haus gewidmet ist, beeinträchtigen könnte.

Von den technischen Einrichtungen der Bühne kann ich hier natürlich nicht eingehend berichten. Daß das Bühnenhaus recht geräumig ist, beweist schon der äußere Anblick. Bei einer Breite von 16 Metern und einer Tiefe von 14,0 Metern erreicht es eine Höhe von 19 Metern. Der Schnürboden ist für 60 Prospektaufzüge berechnet, damit dürfte man, trotz der relativen Kleinheit des Theaters, auch den anspruchsvollsten Stücken gerecht werden können. Sonst sind alle wichtigeren



ARCHITEKT OSKAR KAUFMANN. HEBBEL-THEATER. GARDEROBE-VORRAUM. PALISANDER. BRONZEGELBE VORHÄNGE, LEDERFARB. TEPPICH.



OSKAR KAUFMANN BERLIN.

ERSTER RANG. TREPPE.

Errungenschaften der Bühnentechnik vertreten, manches erscheint hier zum erstenmal. So ist die Drehbühne, welche den respektablen Durchmesser von 12,3 Metern besitzt, nach einem neuen Modell erbaut worden. An Versenkungen sind nur zwei vorgesehen, eine an der Peripherie, eine andere mehr in der Mitte. Mit Hülfe der Drehung der Bühne können sie aber faktisch auf jeden beliebigen Punkt eingestellt werden, wie es die Regie eben vorschreibt. Bei musikalischen Aufführungen werden die ersten Parkettreihen entfernt. Unter ihnen befindet sich ein ziemlich geräumiger Hohlraum, der ein »versenktes Orchester« von mittelstarker Besetzung aufnimmt.

Auch für die Zugänge und Vorräume, die der Gast passiert, galt in erster Linie das Prinzip, alles zu vermeiden, was seine Stimmung stören und seine Eindrucksfähigkeit herabmindern könnte. Die knappe, reinliche Formensprache hält sich von Schwulst, Bizarrerien wie Süßlichkeiten gleich weit entfernt. Die Klarheit und Sicherheit der Architektur wirkt auch auf den Besucher klärend, beruhigend, läuternd. Und der einfache Akkord der warmen, etwas dunklen Farben, der uns stillschwebend umtönt, läßt uns den Zuschauerraum mit jener Sammlung und Erwartung betreten, die allein einen tiefen und starken Eindruck des Kunstwerkes ermöglicht. Die Räume sind festlich ohne Prunk, vornehm und doch intim. Schönen Toiletten bieten sie einen idealen Hintergrund.

Die Eingangshalle ist in mattgetönter Eiche ausgekleidet, die sich an den derben Haustein der Fassade ohne harten Übergang anreiht. In eine Seitenwand ist der Kassenschalter geschickt und reizvoll eingebaut.

Nach innen zu schließt sich der Garderobevorraum an. Dieser sonst so prosaische Ort ist hier sehr originell und stimmungsvoll ausgestaltet. Die Garderobehöhlen sind mit zierlichen Holzgewölben überdacht; das Holz, palisanderfarbenes Nußbaum mit den schweren schwarzen Leisten und den orangegelben Vorhängen, das gibt in der Dämmerbeleuchtung der grünverhangenen Laternen ein hübsches, trauliches

Bild. Rechts und links führen Korridore zum Zuschauerraum und Treppen zum ersten Stock. Es ist bemerkenswert, wie diese Zwischenräume und Gänge den Gast in sanft-energischen Wendungen leiten. Wie die Räume meist ellipsenförmig oder doch abgerundet sind, so ziehen sich auch die Wege meist in weichen, angenehmen Bogenwendungen hin, was das Bild sehr belebt und trotz der kleinen Abmessungen dem Lustwandelnden Reize der Abwechslung bietet.

Palisanderfarbene Holzleisten teilen die Wände klar, doch ohne Strenge. Bis hoch hinauf zieht sich ein schöner lavendelblauer Seidenstoff, in dem orangegelbe Linien beim Vorbeigehen diskret aufleuchten. Alle Metallteile sind dunkel patiniert. Ein hübsches Messinggehänge verkleidet die eingebauten



ARCH. OSKAR KAUFMANN.

Hebbel-Theater. Korridor im ersten Rang. Lawendelblauer Seidenstoff (von F. Böhland), Palisander, Messing schwarz patiniert.



ARCH. OSKAR KAUFMANN

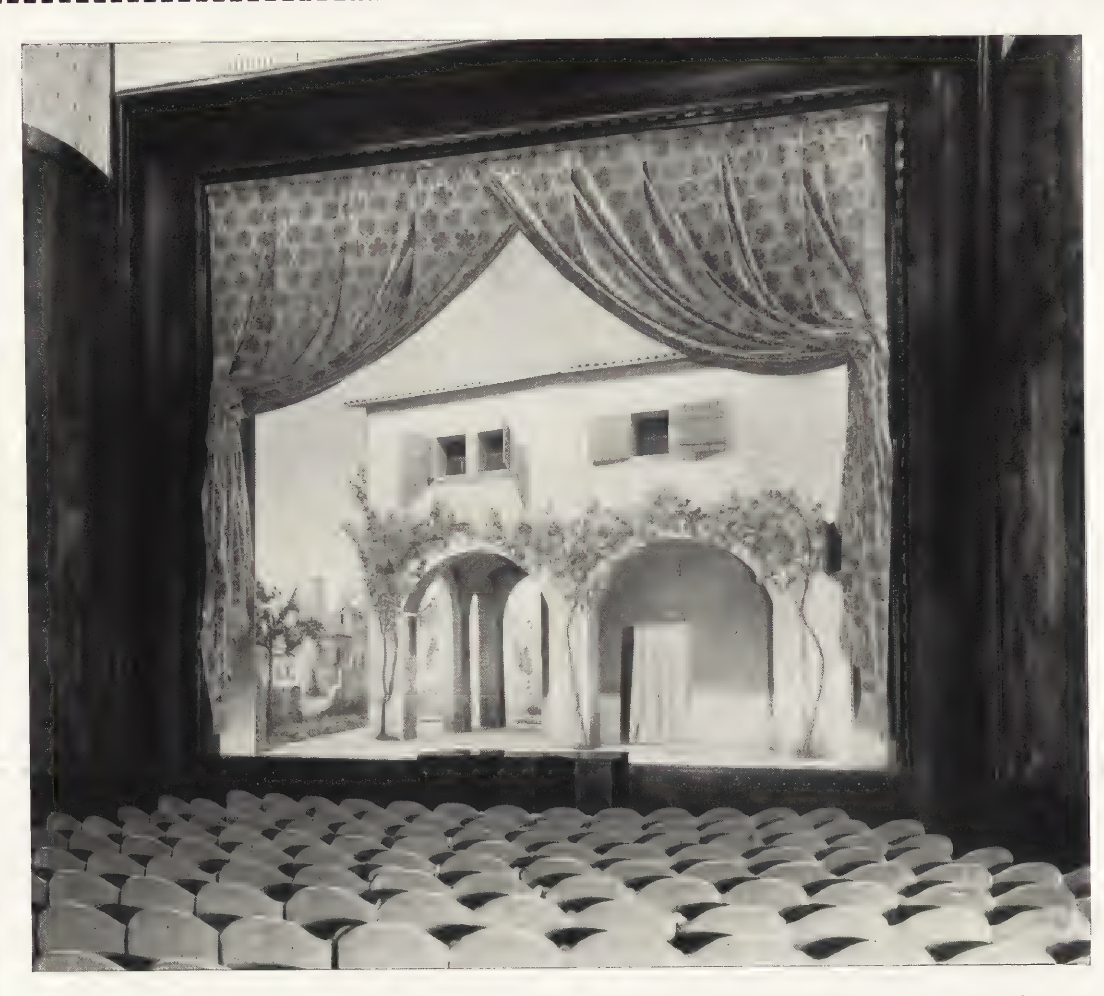
HEBBEL-THEATER. MITTELLOGEN IM ERSTEN RANG.
BIRKE, LILA WANDBESPANN, GRÜNE VORHÄNGE.
Ausführung der Holzvertäfelung: E. E. Lehmann in Berlin.



ARCHITEKT OSKAR KAUFMANN—BERLIN. Hebbel-Theater. Zuschauer-Raum.

Radiatoren; darüber hängen ovale Spiegel in Metallrahmen; besonders originell erscheinen die Beleuchtungskörper mit ihren doppelgebogenen, durchbrochenen Reifen.

Das Foyer, der Repräsentationsraum des Hauses, ist klein in den Maßen und doch groß in der Wirkung. Obwohl es elliptischen Grundriß, obwohl es fast ganz geschlossene Wände hat — die zwei seitlichen Zugänge sind sehr niedrig und die fünf hohen schmalen Fensternischen unterbrechen die Wand kaum — erscheint es doch frei und weiträumig. Ja, es ist ein richtiger Festraum geworden, man glaubt, im Prunksaal eines Schlosses zu weilen, und nicht in dem Foyer eines kleinen Theaters, mit Müh' und Not aus dem Grundriß herausgerechnet. Diese Feierlichkeit, die übrigens nichts Steifes hat, vielmehr durch einen Einschlag von warmer Behaglichkeit gemäßigt ist und damit den Erholungsraum nicht verleugnet, ist einzig und allein mit Kunstmitteln, und zwar recht einfachen, erzielt worden. Die großzügige Gestaltung läßt den Raum groß und feierlich erscheinen. Infolge der Abwesenheit alles Zierats und aller Einbauten (das Büfett springt kaum aus der Wand vor) ist die glatte, reine Hohlform des Raumes äußerst klar herausgearbeitet. Diese, auf der Ellipse aufgebaute Raumgestalt wirkt monumental durch ihre Einfachheit und Reinheit. Das Wenige an architektonischem Aufwand, was der Raum beherbergt, ist doch im höchsten Maße geeignet, gerade diesen monumentalen Raumeindruck zu unterstützen. Die kraftvoll aufstrebenden Lisenen, die sich in ruhigem, klarem Rhythmus um die Wände reihen, betonen mehr die Vertikalbewegung, als sie den Raum einschließen. Sie betonen auch den elliptischen Grundriß, indem sie ihm streng folgen und seine Kontur verstärken. Und endlich strahlt das elliptische Hauptmotiv auch leuchtend von der Decke nieder in Gestalt der kristallbehangenen Kronen, die mit der Fülle ihres Lichtes die Festlichkeit des Foyers wesentlich bedingen. Die Täfelung besteht aus rötlich braunem Mahagoni, die Hauptlinien sind durch dunkle Leisten unterstrichen. Im oberen Abschluß sind kleine Intarsien aus Rosenholz und Perlmutter eingelegt. Den Boden deckt ein Smyrnateppich, in einem Stück geknüpft, lilagrau, mit schwarzen und gelben Ornamenten.



ARCH. OSKAR KAUFMANN. Hebbel-Theater. Bühnenansicht. Palisanderrahmen. Grauer Samtbrokat.

Auch die Verwaltungs- und Ankleidezimmer des Theaters wurden vom Architekten neu und eigenartig eingerichtet. Er hat eben seinen Stolz darein gesetzt, den ganzen Bau bis in die letzten Details künstlerisch und individuell durchzubilden. Beleuchtungskörper, Spiegel, Türklinken, alles wurde für den Zweck neu entworfen. Figürlicher Schmuck kam in dem Hause nur in geringem Umfang zur Anwendung, so als Schnitzerei an den Logen, als Reliefs über dem Bühnenrahmen, als Fensterzier an den oberen Foyerfenstern. Diese Modelle lieferte Bildhauer Feuerhahn. Die seidnen Wandbespannstoffe im Zuschauerraum und in den Korridoren, sowie den schönen Teppich im Foyer zeichnete Maler Böhland. Im eigenen Atelier standen dem Architekten des Hauses, Oskar Kaufmann, die Architekten Wolkenstein-Sanmichele und Albert Weber als Mitarbeiter zur Seite. Die hier geschaffene Leistung verdient umso mehr hohes Lob, als man die bequeme Anknüpfung an bewährte Vorbilder prinzipiell vermied und bei der Aufteilung des Grundrisses wie bei der Bewältigung des Baues mit den verfügbaren Mitteln oft recht schwierige Probleme zu lösen hatte. Es spricht nur für die Reife des Werkes, daß ihm von dem Schweiß der Vorarbeiten nichts anhaften blieb. Das fertige Theater ist ein im besten Sinne moderner Bau, der dem Patron des Unternehmens nicht zur Unehre gereicht. Kaufmann hat sich mit dieser ersten großen Arbeit in eine Reihe mit unsern »zählenden« Architekten gestellt. Er hat das Verdienst, so manchen im Interesse der deutschen Architektur geäußerten Wunsch durch die überzeugende Tat als berechtigt erwiesen zu haben.

A. JAUMANN.



ARCH. OSKAR KAUFMANN—BERLIN.
HEBBEL-THEATER. ZUSCHAUER-RAUM. RECHTE SEITE. WÄNDE BIRKE UND PALISANDER. SEIDENSTOFF GELB UND LILA (VON F. BÖHLAND).

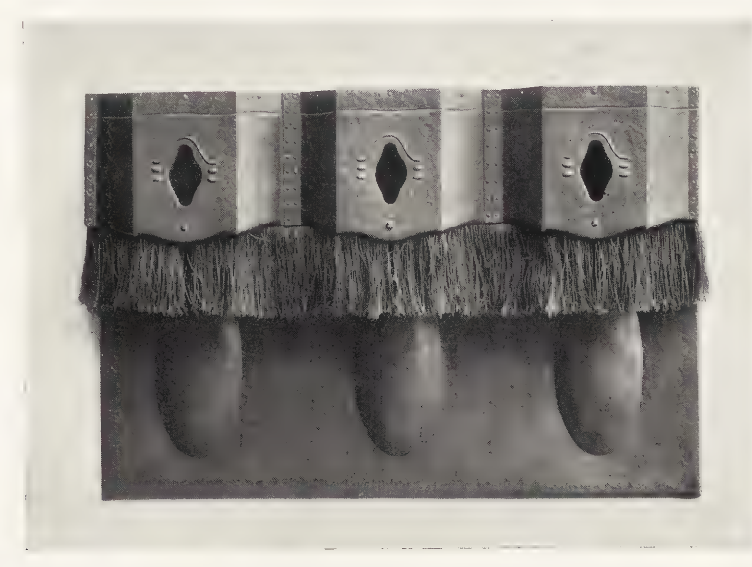
DAS KÜNSTLERISCHE IN DER KUNST.

VON ROBERT BREUER—BERLIN-WILMERSDORF.

Die verschiedenen Arten der künstlerischen Darstellung erstreben jede in ihrer speziellen Weise bestimmt umgrenzte Effekte. Eine genauere Untersuchung zeigt die Wesensgleichheit des die jeweilige künstlerische Wirkung verursachenden Elementes; eine zwar variable, aber in sich bestimmte Größe muß zu einem Naturprodukt, einem Naturmotiv, hinzu addiert werden, um das Kunstwerk entstehen zu lassen. Wir sind auf der Spur des Künstlerischen in der Kunst.

Welcher Art ist der Koeffizient, der die Natur zum Kunstwerk erhebt? Denn um eine Erhöhung handelt es sich, um eine Veredelung, eine Heraufzüchtung. Das Kunstwerk ist mehr als das Naturprodukt, die Gruppe der Tyrannenmörder mehr als zwei Zirkusathleten. — Das scheint fürs erste nicht zu stimmen. Einem gemalten Wald mangelt außer der Räumlichkeit, der Beweglichkeit, das Vermögen, neben dem Gesicht auch andere Sinne zu erregen: den Geruch durch den Duft des Wacholders, den Tastsinn des über die Moosdecke gleitenden Fußes, der vom Wind umfächelten Stirn, den Geschmack der Beeren schmausenden Zunge. Statt dessen hängt in einen Rahmen gespannt »ein Stück Leinwand, das nach Ölfarbe riecht«. Und dennoch, die menschliche Seele wird kräftiger und unmittelbar durch das Bild in Schwingung gesetzt. Das große Paradoxon von der Mehrwirkung des Kunstwerkes als einer Verminderung des Naturobjektes löst sich auf unter dem Gesichtspunkt der Konzentration in irgend einer bestimmten Richtung. Diesbezüglich nicht dienende Bestandteile werden ausgeschieden; zu einem Akkord zusammenklingende Einzelheiten werden höher gewertet. Dieser Prozeß geht vor sich, wenn eine Persönlichkeit über die Welt gerät und durch Schöpferkraft aus der Vielfältigkeit das Einheitliche, das Geschlossene entstehen läßt. Menschliche Seele ist es, was das Kunstwerk gegenüber der Natur an sich sein eigen nennt. »Ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament« (Zola). Dies Stück menschlicher Seele wiegt zehnfach all das auf, was von der Natur geopfert werden muß, das Kunstwerk entstehen zu lassen. Völlig abgesehen von dem, was dargestellt wird, wie auch von der Technik, mit deren Hilfe die Darstellung


ARCHITEKT
O. KAUFMANN
BERLIN.



WANDLAMPEN
IM KASSENRAUM.
MESSING GETRIEBEN.



ARCHITEKT OSKAR KAUFMANN—BERLIN.
HEBBEL-THEATER. ERSTER RANG, TEIL-ANSICHT.
BIRKE, PALISANDER, STUHLBEZUG GRAU VELVET.



H. FEUERHAHN—BERLIN. Hebbel-Theater. Plastik an den Mittel-Logen.

vor sich geht, besteht das spezifisch Künstlerische in der von der Künstlerpersönlichkeit bedingten Art des Sehens, in der speziell beabsichtigten Wirkung, in dem Maß der Kraft, mit der das Hirnbild auf die Leinwand projiziert oder in Stein gebannt wurde. Der Wert eines Kunstwerkes liegt also nicht in dem, was es mit der Natur gemein hat, dem Reproduzierten, sondern in dem Herausgelesenen, dem Leitmotiv, in der Art und Qualität des Produzierten. — Wohlverstanden! gewiß will die Natur nachgebildet sein, greifbar; aber um in dieser Hinsicht verblüffende Resultate zu zeitigen, bedarf es keines Künstlers; Technik und kalte Fingerfertigkeit genügen. Doch was haben Kunststücke mit Kunst gemein; selbst wenn sie gut gemeint sind. Ferner: wie zwecklos sind derartige Kunststücke; sie können trotz allem den Natureindruck nicht erreichen und geben nichts, was diese Lücke ausfüllte. — In päpstlicher Unfehlbarkeit behauptete Arno Holz (mit dem Alter wird ihm bessere Einsicht gekommen sein): »Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein. Sie wird es nach Maßgabe ihrer jeweiligen Reproduktionsbedingungen«. Nein! Sie wird es nie! Der Mühe Lohn ist



H. FEUERHAHN. Hebbel-Theater. Plastik, Palisander geschnitzt.

ein Minus, für die Empfindung des Beschauers ein peinlicher Mangel. Hier setzt der Künstler ein, die Grenzen, die dem Handwerk gezogen, durchbrechend. Sein Geist macht die Kluft zwischen Natur und Kunst verschwinden, wir vermissen weder die Dreidimensionalität, noch das Säuseln der Blätter, weder das Plätschern des Quells, noch die Wärme der Sonne; irgend etwas, das, was dem Künstler das Herz und die Sinne füllte, hat uns mächtig gepackt, darüber vergessen wir Welt und Bild. Wie sich dies Ziegeldach aus dem Blättergerank hebt, und wie die Sonne darüberrieselt — in welche Tiefen dies Blau des Wassers uns sehen läßt — wie dieser zittrige Kontur, jene weitausladende, kapriziöse Linie uns den Rhythmus des Tanzes fühlen macht: das ist Künstlers Werk. Abgekehrt der Wirklichkeit und ihren zerflatternden Eindrücken, genießen wir ungestört irgend ein Farb-, Licht- oder Formenwunder, von dem der Adept den Schleier gelüftet. — Die Frage nach dem Künstlerischen in der Kunst lautet dem Künstler gegenüber: was sagst du uns über das Gezeigte — Neues, Altes —, wie sagst du es uns? Der Künstler prägt Symbole, ob er nun eine Blume schildert oder Ideen gestaltet. »Zeichnen ist die Kunst fortzulassen« (Liebermann). Alle Kunst ist Stilisation.

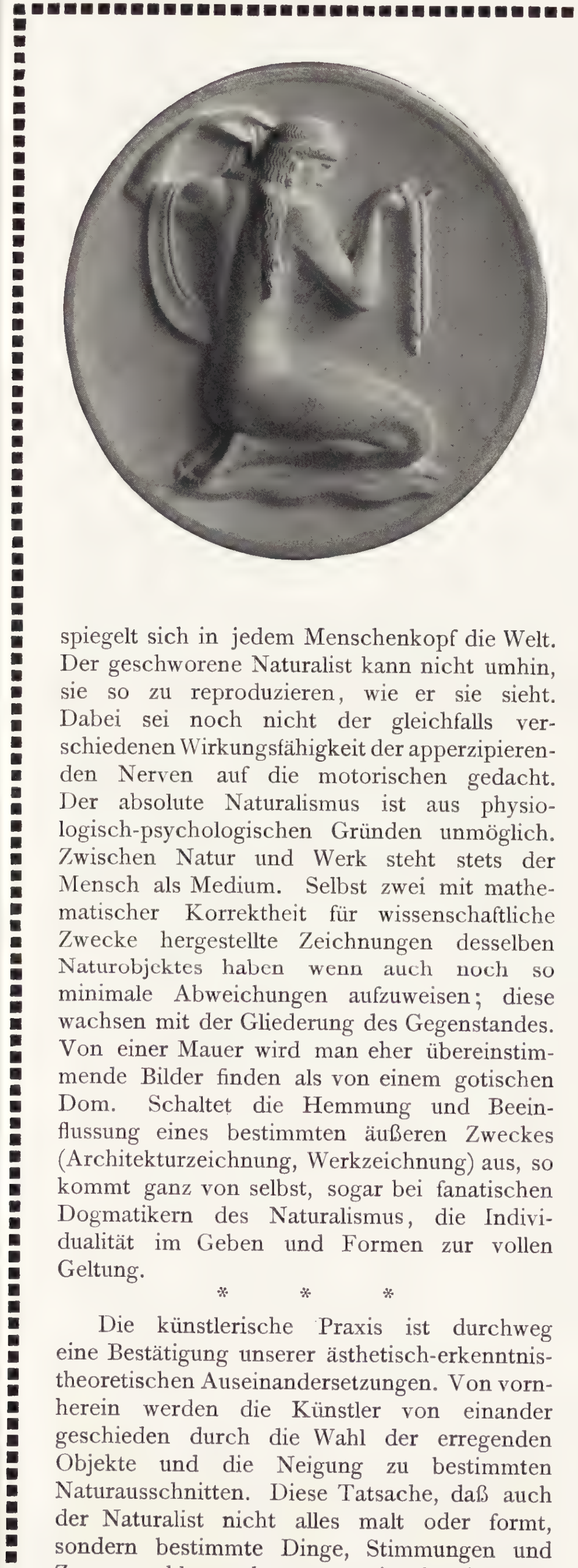


HERMANN FEUERHAHN BERLIN. MEDAILLONS AM PROSZENIUM.

Der Künstler soll die Natur meistern. Er muß sie besser kennen als irgend ein anderer; ihre intimsten Regungen, ihr Weinen und Welken, das stille Brüten der Mittagshitze, die taufrische Fruchtbarkeit weicher Mondscheinnächte, ihre kräftigsten Entladungen im Kampf der Elemente dürfen ihm nicht fremd sein. Er, ja er allein versteht das Rauschen des Waldes, den Flüstersang reifen Kornes; er ist vogelsprachekund und dem Gesumm der Bienen ein aufmerksamer Zuhörer. Dies alles aber nur, um Bausteine zu häufen; das Werk wird alsdann nach vorbedachtem Plane aus gewähltem Material gefügt. »Dem Maler sagen, er müsse die Natur nehmen wie sie ist, das heißt dem Spieler sagen, er solle sich aufs Piano setzen. Daß die Natur recht hat, ist eine Behauptung, die künstlerisch ebenso unwahr ist, wie man ihre Wahrheit allgemein als bewiesen annimmt. Die Natur hat sehr selten recht, so selten sogar, daß man beinahe sagen kann, sie habe gewöhnlich unrecht« (Whistler). Aus der Fülle unermüdlich gesammelter und stets präsenter Natureindrücke schöpft der Künstler. Da gilt es, frisch zuzugreifen, wie die Idee gebietet; weder ängstliche Registrierung, noch affektierte Frisur gewinnt das Beste, was der ewige Jungbrunnen zu spenden vermag. »Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur; wer sie herausreißen kann, der hat sie« (Dürer). Dazu bedarf es scharf gespannter Energie und produktiver Kraft; schaffend ist der Künstler durchaus ein Tatenmensch: einem Stück Natur prägt er seinen Geist auf, daß die Spuren bleiben. Ganz etwas Neues macht er daraus. »Das Kunstwerk ist ein abgeschlossenes, für sich und in sich beruhendes Wirkungsganzes und stellt dieses als eine für sich bestehende Realität der Natur gegenüber« (Hildebrand). Das Künstlerische im Kunstwerk ist das Eigne, was der Meister seiner Arbeit einzuhauchen verstand, die »geklärte, reife, entwickelte Vorstellung« (Volkmann), der verständliche Form gefunden wurde.

* * *

Wie sollte überhaupt reine Natur gegeben werden? Mit gewissen Einschränkungen vermag dies vielleicht der photographische Apparat; doch ist es evident, daß auch er die Natur einer Umwertung unterzieht. Das Kubische wandelt sich zur Fläche, Verkürzungen stellen sich ein, gegen Farben ist er bis auf weiteres sehr unsicher, der Luft wird er nicht gerecht. Mehrere Apparate desselben Systems können selbst bei größter Präzision der Arbeit schwerlich durchaus übereinstimmende Bilder liefern. Tritt an Stelle des Mechanismus der Organismus, Auge und Hirn, so steigert sich diese Abweichung bis zu dem Grade völliger Verschiedenheit; dafür bürgt schon die eine Tatsache, daß nicht zwei anatomisch gleichgebildete Individuen zu finden sind. Ohne Zaudern darf behauptet werden: ein Objekt existiert in so viel Variationen, als Beobachter vorhanden sind; das heißt: so viel Subjekte, so viel Hirnbilder, so viel Vorstellungen von einem und demselben Objekt. Das ist die Kantische Wahrheit vom Ding an sich, an ihr scheitert von vornherein die Möglichkeit objektiver Naturdarstellung; anders




spiegelt sich in jedem Menschenkopf die Welt. Der geschworene Naturalist kann nicht umhin, sie so zu reproduzieren, wie er sie sieht. Dabei sei noch nicht der gleichfalls verschiedenen Wirkungsfähigkeit der apperzipierenden Nerven auf die motorischen gedacht. Der absolute Naturalismus ist aus physiologisch-psychologischen Gründen unmöglich. Zwischen Natur und Werk steht stets der Mensch als Medium. Selbst zwei mit mathematischer Korrektheit für wissenschaftliche Zwecke hergestellte Zeichnungen desselben Naturobjektes haben wenn auch noch so minimale Abweichungen aufzuweisen; diese wachsen mit der Gliederung des Gegenstandes. Von einer Mauer wird man eher übereinstimmende Bilder finden als von einem gotischen Dom. Schaltet die Hemmung und Beeinflussung eines bestimmten äußeren Zweckes (Architekturzeichnung, Werkzeichnung) aus, so kommt ganz von selbst, sogar bei fanatischen Dogmatikern des Naturalismus, die Individualität im Geben und Formen zur vollen Geltung.

* * *

Die künstlerische Praxis ist durchweg eine Bestätigung unserer ästhetisch-erkenntnistheoretischen Auseinandersetzungen. Von vornherein werden die Künstler von einander geschieden durch die Wahl der erregenden Objekte und die Neigung zu bestimmten Naturausschnitten. Diese Tatsache, daß auch der Naturalist nicht alles malt oder formt, sondern bestimmte Dinge, Stimmungen und Zusammenklänge bevorzugt, ist bereits eine starke Beschränkung der rein objektiven Kunst. Nun läßt sich aber an jedem großen Werk zeigen, daß der Meister nicht nur den begrenzten Vorwurf wählte, sondern auch innerhalb desselben das ihm Wertvolle von dem Nebensächlichen sonderte, ja es mangelt nicht an vielfachen Beweisen für die bewußte Veränderung bestimmter Partien des Modells, die Komposition von verschiedenen Naturobjekten angehörigen Teilen zu einem einzigen Werk. »Eine Abweichung vom menschlichen Körper tut dem Kunstwerk keinen Abbruch« (Volkmann). »Ich komponiere genau so sehr, wie irgend ein anderer, man merkt's nur nicht so«, sagt Liebermann, und ein andermal: »Mit der Richtung eines einzigen Pferdebeines steht und fällt mein ganzes Werk«. Da nicht anzunehmen ist, daß das Modellpferd sein Bein just in die erforderliche Stellung bringen wird, so muß der Künstler nach vorher gefaßtem Plane »arrangieren«. Hierzu bedarf es vor allem einer unbedingt klaren Vorstellung dessen, was er will, und dann — man soll's nicht merken. Das Leben darf aus dem Naturobjekt nicht herausdestilliert werden, ob Fels, ob Mensch, ob Licht. Anderseits gibt es kein Hindernis, mit souveräner Freiheit die wundersamsten Zusammenstellungen vorzunehmen. Wie organisch gewachsen springen aus des Künstlers Kopf Drachen und Centauren. Teufel und alle guten Geister; sein Wille schafft Bäume, die der Erdkreis nicht trägt, Blumen, die in keinem Herbarium zu finden, — so wahr, daß wir keinen Augenblick zweifeln, irgendwo könnten, ja müßten die Vor-



ARCHITEKT OSKAR KAUFMANN—BERLIN. Hebbel-Theater. Foyer. Mahagoni mit schwarz Birne, Teppich lila, gelb und schwarz (von F. Böhland).

bilder dieser ungewöhnlichen Darstellungen zu treffen sein. Alle Elemente der Kombination entstammen den aufgespeicherten Vorstellungen von wahrgenommenen Naturobjekten. Aus diesen gestaltet der Künstler, wie sein Formgefühl es ihm befiehlt. »Ein echter Künstler ist innerlich voller Figur« (Dürer). Malerei und Plastik sind bildende Künste.

Die Bewegungsgrenze, die sich der Künstler für sein Schalten und Walten mit Natureindrücken zieht, ist überaus variabel. Feuerbach sieht in dem Modell die Seele des Künstlers. Böcklin will, daß man sich unabhängig mache von dem Naturbild. Er rät, neben eine gemalte Rose keine wirkliche zu halten, die Natur töte die Kunst. Der Neoimpressionist Curt Herrmann hat umgekehrt seine Freude daran, zu sehen, wie die brillanten Farbwerte seiner Bilder den metallischen Glanz darüber hingeführter Paradiesvögel und Papageien erblassen lassen. Monet fühlt sich an den Wechsel des Lichtes und die dadurch bedingten Tonveränderungen so gebunden, daß er oft nur während einer Viertelstunde an einer Leinwand arbeitet, dann eine andere zur Hand nimmt, die inzwischen veränderte Stimmung festzuhalten; so täglich. Böcklin lacht über die Militärmaler, die verpflichtet seien, die

Farben so zu geben, wie sie sich in der Natur der Uniform finden, statt nach den Bedürfnissen des Bildes zusammengehörige Farben weit aus einander, hart gegen weich, dunkel gegen hell. Der große Schweizer fragt nicht danach, ob die Farbe des Bildes auch genau mit der Natur übereinstimme, sondern: »warum steht diese Farbe da, gerade diese Farbe und in der und der Menge? Welchen Faktor bildet sie in dem schweren Rechenexempel, welches man — im Sinne des Materials, mit dem man malt, also der Farbe — ein Bild nennt. Wie kommt sie zur Geltung oder wie hilft sie andern zur Geltung? Kurz, was leistet sie?« (Böcklin-Floerke). — So müht sich der eine, seine Vorstellungen an dem Maßstabe der Natur möglichst zu klären, der andere ver-



ARCHITEKT OSKAR KAUFMANN—BERLIN. Hebbel-Theater. Heizkörperverkleidung im Foyer.



ARCHITEKT OSKAR KAUFMANN IN BERLIN.
HEBBEL-THEATER. FENSTERPARTIE IM DIREKTIONS-ZIMMER.

läßt skrupellos sein Modell, wenn es seinen Absichten nicht entspricht, macht bewußt »Fehler«, sofern dadurch die Wirkung erhöht wird; wiederum ein anderer dringt von dem Äußeren in das Innere der Natur, pietätvoll das Bild suchend, das ihm als Kern des Objektes unter der materiellen Hülle zu ruhen scheint, er bessert die Mängel des Vorbildes; ein vierter schließlich sucht hier und da, um schließlich aus dem Gefundenen einen Typus zu formen. Von Tizian sagt Burckhardt: »Der göttliche Zug in ihm besteht darin, daß er den Dingen und Menschen diejenige Harmonie des Daseins anfühlt, welche in ihnen nach Anlage ihres Wesens sein sollte oder noch getrübt und unkenntlich in ihnen lebt; was in der Wirklichkeit zerfallen, zerstreut, bedingt ist, das stellt er als ganz glückselig und frei dar«. Meunier schildert selbst seine Arbeitsweise: »Durch jahrelanges Beobachten und vieles Zeichnen ist es mir gelungen, einen Typus zu finden. Ich gebe ein typisches Bild der Klasse und nicht das isolierte Bild dieses oder jenes Arbeiters.«



OSKAR KAUFMANN—BERLIN. Hebbel-Theater. Toiletten-Schrank im Garderobenhaus.

Genau wie das Naturobjekt zum Kunstwerk verhält sich auch der Naturvorgang zu seiner Darstellung. Niemals wird der Maler uns Bewegungen so zeigen, wie dies die Schnellphotographie tut. Die einzelnen Stadien des Vogelfluges, des Pferdegalopps können wir sehr gut fixieren; aber so naturwahr eine solche Darstellung auch wäre, dem Beschauer kommt nur dann die Vorstellung und das Gefühl der Bewegung,



ARCHITEKT OSKAR KAUFMANN—BERLIN. Hebbel-Theater. Garderobe für Schauspielerinnen.

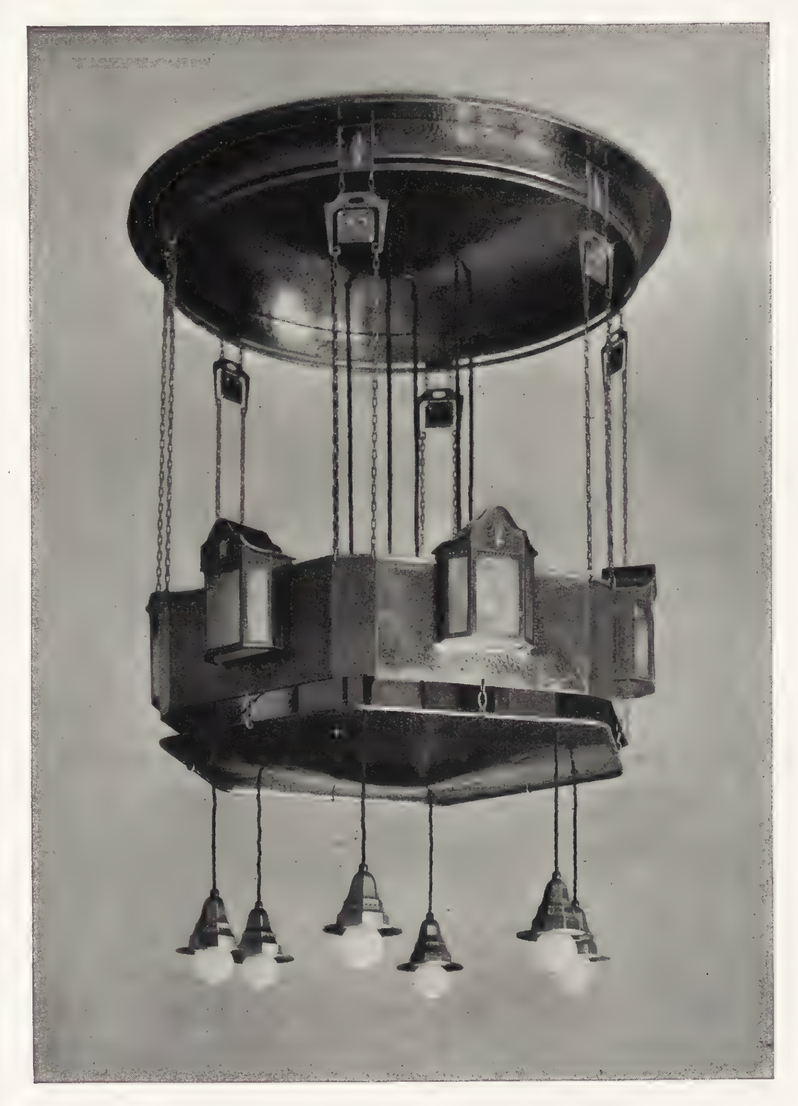
wenn der Augenblick gegeben wird, »welcher das deutlichste Erinnerungsbild hinterlassen würde, wenn die Bewegung tatsächlich abliefe. Es sind dies die Lagen, die dem Minimum der Geschwindigkeit entsprechen, die Umkehrspunkte, Ausgangspunkte, Endpunkte« (Brücke). — Wenn man von einigen Impressionisten vergangener und gegenwärtiger Zeiten rühmt, sie hielten die Bewegung blitzartig fest, so soll damit nur gesagt sein, daß es ihnen durch langes und besonders scharfes Beobachten gelungen ist, die für die einzelnen Bewegungen typischen Momente zu entdecken und festzuhalten. Also auch hier eine Auswahl aus der Fülle der Natur und gleichfalls eine Zurechtrückung und Verdeutlichung des betreffenden Stadiums; darüber geben Liebermanns Strandreiter ebenso sehr Auskunft, wie das Lachen der Hille Bobbe oder japanische Vogelbilder.

* * *

So klingt uns denn, von welcher Seite wir auch immer an die Frage nach dem Künstlerischen in der Kunst herantreten, verschieden formuliert, stets dieselbe Antwort: Ich, der Künstler, bin das Künstlerische, die Kunst an sich. Le style c'est l'homme. Mehr vielleicht als jede andere ist die Geschichte der Künste (auch die der redenden) eine Geschichte von Persönlichkeiten. Nicht in dem Sinne, daß uns die Profanhistorie der einzelnen Individuen besonders interessierte. Das gesamte Vorstellungs- und Empfindungsleben in seinen konzentriertesten Momenten, wenn es sich mit Elementargewalt zu festen Gebilden umsetzt, wenn die Seele, der Extrakt aller physisch-psychischen Phänomene eines Menschen, Gestalt gewinnt — das ist es, was aus klaren und ehrlichen Dokumenten je in der Sprache der Zeit und des Volkes zu uns spricht. Das ist es, was uns so mächtig an das Herz greift, oft über Jahrhunderte hinweg, oft aus der Zukunft heraus: was wir in besonders glücklichen Stunden — wenn wir den Dingen auf den Grund zu sehen glaubten, wenn uns ein völlig Neues aus Altgewohntem entgegen-



ARCHITEKT OSKAR KAUFMANN.
HEBBEL-THEATER. SOLISTEN-GARDEROBE.



O. KAUFMANN—BERLIN. Hebbel-Theater. Beleuchtungskörper im Direktions-Zimmer. Messing gehämmert.

sprang, wenn süße, weiche Harmonien durch oft erlittene Mißklänge tönten — wie eine leider nur zu rasch vorüberhuschende Offenbarung erlebten. Hier, im Kunstwerk, zeigt uns ein Größerer als wir in voller Realität unsere geheimsten und zartesten Träume, unsere gewaltigsten Phantasien, die subtilsten Reizungen unserer Sinne und die klarste Sprache unseres Herzens. — Nur, wenn wir dem Künstler irgendwie verwandt, können wir ihn verstehen, nur, wenn er wirklich die Erfüllung unserer ringenden Sehnsucht, werden wir uns ihm beugen.

ROBERT BREUER—BERLIN-WILMERSDORF.

DIE ANGEWANDTE KUNST AUF DER SZENE. VON W. MICHEL.

Mehrfach habe ich an dieser Stelle die gegenwärtige Situation des Kunstgewerbes dahin gekennzeichnet, daß es sich im Prinzip völlig durchgesetzt und nun an die tatsächliche Besitzergreifung aller der Gebiete zu gehen habe, die es als seine Interessen-Sphären ausgerufen hat. — Welches sind diese Gebiete? — Alles gehört zu ihnen, was irgendwie mit Raumgestaltung und Raum-Charakterisierung zusammenhängt. Irgendwelche dreidimensionale Gebilde auf einen bestimmten Zweck hin zu gestalten und zu kennzeichnen — das ist die grundlegende Funktion des Kunstgewerbes. Dadurch wird es zuständig für einen schier überwältigend großen Kreis von Aufgaben. Erweiterungen dieses Kreises beschert uns fast jeder Tag. Bekannt ist, daß sich in München die angewandte Kunst mit dem allergrößten Erfolge der festlichen Straßen-Dekoration bemächtigt hat. Die Ausstellung München 1908 wird uns endlich auch die angewandte Kunst im Dienste der Bühnen-Dekoration vorführen.

Gänzlich ohne Vorbereitung tritt freilich auch diese Neuerung nicht ein. Die letzten Jahre haben besonders in Berlin eine Reihe von beachtenswerten Versuchen gezeitigt, den Künstler zur Ausgestaltung der Szene heranzuziehen. Die Eigenart des Münchner Versuches liegt in dem gänzlichen Bruch mit der Überlieferung und in seiner durchgreifenden Konsequenz.

Die bildenden Künstler, denen am Münchner Ausstellungstheater die Lösung der szenischen Aufgaben anvertraut ist, arbeiten mit einem völlig neuen Material. Sie haben nichts mehr zu tun mit Seitenkulissen, Soffiten und Versatzstücken,

sondern der Schwerpunkt ist in ihre ureigene Sphäre gerückt, in die Sphäre der Malerei. Das Ziel ist dasselbe wie bei der älteren Bühnendekoration: es sollen Raumeindrücke geschaffen werden, die von einer bestimmten „Stimmung“ betont sind, die eine konkrete Bedeutung haben. Aber die Mittel, die man zur Erreichung dieses Zieles verwendet, weichen von den bisherigen stark ab. – Die Künstler, die dem Münchner Reformtheater ihre Kräfte leihen, haben mit der naturalistischen Szenengestaltung völlig gebrochen. Der Naturalismus hat auf der Bühne ebenso versagt wie beispielsweise in der Malerei. Das Unternehmen, die vorgeschriebenen Räume buchstäblich nachzubilden, muß schon an den Grundbedingungen des Bühnenapparates scheitern. Und gerade das sichtbare Bemühen, über das Künstliche der Beleuchtung, über die papierene Natur der Bäume, Felsen und Mauern hinwegzutäuschen, stört die Illusion am sichersten, wird ein ständiges Reizmittel für Kritik. Deshalb heißt es, die modernen Grundsätze der Zweckmäßigkeit und der konstruktiven Wahrheit auf die Bühne übertragen; es heißt, den Bühnenapparat nicht nach seiner wörtlichen, buchstäblichen Bedeutung zu beurteilen, sondern nach seiner Wirkung auf die Phantasie des Zuschauers. Daraus ergibt sich, daß der szenisch gestaltende Künstler das W e s e n t l i c h e der darzustellenden Räume aufzufinden und zu charakterisieren hat.

Diesen Weg haben Fritz Erler, Wilhelm Schulz, Adolf Hengeler, Julius Diez, Th. Th. Heine, H. B. Wieland, Robert Engels, H. Buschbeck eingeschlagen. Die szenischen Modelle, die kürzlich der Presse vorgeführt worden sind, geben willkommene Anhaltspunkte zur Bildung eines vorläufigen Urteils über das, was erstrebt, und das, was erreicht wurde.



OSKAR KAUFMANN. Hebbel-Theater. Beleuchtungskörper im Konversations-Zimmer. Messing gehämmert und patiniert.

Klar erkennbar tritt folgendes hervor: Träger der Raumidee, Gipfelpunkt des szenischen Gedankens ist in den meisten Fällen das, was bisher der Prospekt, der Hintergrund genannt wurde. Da die Seitenkulissen völlig fehlen, gibt die Malerei des Hintergrundes, unterstützt von den Zauberkräften der Beleuchtung, überall den Ton an. Die Vorbedingungen zu dieser dominierenden Stellung des hinteren Prospektes sind in der Entwicklung unserer neueren Malerei gegeben; sie sind gegeben in der starken Richtung auf F e r n w i r k u n g, die die Kunst seit Jahrzehnten fast unbestritten beherrscht. Die Maler bleiben hier also der Hauptsache nach auf ihrem eigentlichen Gebiete; sie dichten bewegte Bilder von einem

im wesentlichen zweidimensionalen Gepräge. Das ist der Sinn des so vielfach mißverstandenen Wortes von der Reliefwirkung der Reformbühne. Man hat daraus gefolgert, diese neue Bühne wolle auf Tiefenwirkung der Räume völlig verzichten. Das trifft nicht zu. Richtig ist nur, daß die Tiefenwirkung nicht durch buchstäblich vorhandene Räumlichkeit erreicht werden soll, sondern durch reine, künstlerische Reizmittel der Phantasie. Und richtig ist ferner, daß bei der Abwesenheit alles überflüssigen Requisitenplunders, bei der Abwesenheit der Seitendekorationen die menschliche Gestalt so deutlich, so beherrschend hervortreten wird wie es beim Relief oder besser beim Gemälde die Regel ist.

Die so erreichte Tiefenwirkung wird in den meisten Fällen viel energischer sein als die der alten Bühne, und doch werden immer der Schauspieler und der Dichter in erster Linie zu ihrem Rechte kommen.

Das wäre es etwa, was sich im allgemeinen über die Münchener Reformbestrebungen auf dem Gebiete der szenischen Dekoration sagen ließe. Was in München geplant wird, will nicht mehr sein als ein anregender Versuch. Daß man auf dem eingeschlagenen Wege weiter kommen wird, steht außer allem Zweifel, sobald nur einmal der feste, sichere Boden der Praxis beschritten ist. Der angewandten Kunst eröffnet sich damit ein neues Arbeitsgebiet, auf dem sie sicherlich ähnliche Erfolge davontragen wird wie auf allen anderen Gebieten, die ihr bisher zugefallen. –

OSKAR KAUFMANN BERLIN.



LATERNE AN DEN GARDEROBE-PFEILERN.

AUSFÜHRUNG DER LAMPEN: AKTIEN-GESELLSCHAFT SCHÄFFER & WALKER.



PLAKAT – A. BARANOWSKY – DRESDEN.

BEILAGE ZUR „DEUTSCHEN KUNST UND DEKORATION.





MÜNCHNER DEKORATIONS-GEMÄLDE.

Zweihundert Redouten, bals parés, Künstlerfeste, Vereins-Veranstaltungen hat der Fasching 1908 den allezeit festfrohen Münchnern beschert, fast etwas zu viel des Guten, das kann man wohl sagen, ohne als Griesgram zu erscheinen. Das Fest des »Neuen Vereins«, der bedeutendsten Schriftsteller-Vereinigung der Stadt, kam fast ganz zum Schluß. Aber trotz ihrer zahlreichen, oft mit großem Aufwand arrangierten Vorgängerinnen hat die Redoute des »Neuen Vereins« sich im Urteil der Besucher als Krone und Glanzpunkt der heurigen Narrenzeit festgesetzt. »Narrenzeit« — das stimmt nicht. Die Münchner Faschingsbälle haben keinen karnevalistischen Charakter, sind keineswegs auf Witz oder Humor basiert, sondern auf etwas viel allgemeinerem: auf der Lebensfreude, auf dem Rauschbedürfnis.

Dieser Charakter des Münchner Faschings erklärt auch die dekorative Inszenierung der Bälle. Findet am Rhein z. B., der eine ganz andere und vielleicht echtere Karnevals-Überlieferung besitzt, ein Fastnachtsball statt, so weist die Dekoration der Säle fast immer das Streben nach grotesken, bizarren Wirkungen auf. In München fehlt dieses Streben fast völlig, weil die romantisch-maskenhafte Grundstimmung des Vergnügens fehlt. Der Saal erhält festlichen Schmuck, der immer nur das eine Thema: Lebensfreude, Genuß, Taumel, Bacchantentum variiert. Er wird so schön, so reizend, so verführerisch, so zauberhaft gemacht, als es Mittel und Können erlauben; aber er paßt für jede festliche Gelegenheit. Läßt man einige wenige Embleme weg, so kann er jedem beliebigen Sommerfest zur Zierde dienen.

Die dekorative Leistung war es in erster Linie, die den glänzenden Erfolg der Redoute des Neuen Vereins anbahnte. Die vorhandenen Räumlichkeiten, Saal und Dependancen des Löwenbräukellers, waren günstig, reich an Abwechslung, wie man denn in München die poetischen Wirkungen üppiger Raumdichtung wohl zu schätzen und zu erzeugen weiß. Mit dem Gegebenen schaltete nun der eminente dekorative Geist Fritz Erlers und Leo Putz' mit voller souveräner Freiheit und mit einem Erfolg, der selbst die zahlreichen Verehrer der beiden Künstler staunen ließ. Schade, daß all die Prächte an Licht und Farben, unter denen Erlers geliebtes Gelb und Orange wieder eine Hauptrolle spielten, wesenlos verrauschen mußten, schade, daß von dieser prächtigen Raumdichtung kein vollgiltiges Zeugnis zurückbleiben konnte!

Nur eines war seiner Natur nach zu retten: die Wandgemälde von Erler, Putz, Hoch und Salzmann, die von der Modernen Kunsthandlung (F. J. Brakl) erworben und kürzlich öffentlich ausgestellt wurden.

Auf die Gefahr hin, den beteiligten Künstlern ein unerwünschtes Kompliment zu machen, möchte ich aussprechen, daß besonders Erlers ganze Art sich vorzüglich für diese leichtere,



PROFESSOR FRITZ ERLER MÜNCHEN. Dekoratives Gemälde: »Pierrot«.
Besitz der Modernen Kunsthandlung, München, Goethestraße 64.

vergänglichere Art der Dekoration eignet. Die »Scholle« versteht sich brillant auf die große Gebärde des Festtages, im ganzen Ausdruck wie im Detail der Darstellung weiß sie stets ein geschmackvolles, sicheres und großzügiges Wort zu sprechen. Ihr Geist geht mehr in die Breite, als in die Tiefe, er ist ausgesprochen extensiver Art und voller Repräsentation.

Es ist sehr amüsant zu sehen, wie die hier reproduzierten Gemälde trotz aller durch den Zweck gebotenen Leichtigkeit, trotz ihres improvisatorischen Charakters doch alle wesentlichen Merkmale ihrer Schöpferhand bewahrt haben. Besonders deutlich wird das bei Leo Putz, dessen großzügiger, kantiger Formbehandlung, lustig vergröbert, man auch hier, bei diesen heiteren Erzeugnissen weniger guter Stunden, begegnet. Er karikiert sich gewissermaßen selbst, ohne sich dadurch herabzusetzen, er bleibt derselbe, der er sonst ist, und scheint doch herzlich über sich zu lachen. Etwas Vergnügteres als diese Bilder läßt sich kaum denken; sind sie schon dem Gegenstande von überschäumender Lustigkeit, so könnte man auch, was Farbe und Vortrag anlangt, von einem förmlichen Schnalzen des Pinsels, von einem Jodeln und Kreischen der Farben reden. Die ganze Vorfreude eines glänzenden Festes liegt darin. Noch wenn



PROFESSOR FRITZ ERLER—MÜNCHEN.
DEKORATIVES GEMÄLDE: »GOLDREGEN«.



PROFESSOR LEO PUTZ—MÜNCHEN. Dekorative Malerei: »Großes Visier«.
Besitz der Modernen Kunsthandlung, München, Goethestraße 64.

die Bilder mit ihren bacchantischen, jubelnden Farben im solid-bürgerlichen Lichte des Ausstellungssaales betrachtet werden, erzählen sie von Strömen gefärbten Bogenlichtes, von schäumenden Sektgläsern, von schimmernden Frauennacken und dem Wirbel toller Françaisen — der herrlichen Münchner Françaisen, die von der Galerie herab aussehen wie sehr stürmische, politische Versammlungen.

Feierlicher, sein altes, sardonisches Lächeln um die Lippen, kommt uns Erler. Er ist nicht halb so lustig wie Putz, dafür aber bringt er das seriöse Element, das auch in der höchsten menschlichen Lustigkeit steckt, vortrefflich zur Anschauung. Er ist der Philosoph, er steht etwas außerhalb des Strudels, in den sich der heitere Tiroler Putz kopfüber hineinstürzt. Er betrachtet, wenn man so will, den Fasching sub specie aeterni — anders kann ich mir die zwar lichten, aber doch sehr getragenen Farbenakkorde seines großen Triptychons nicht erklären.

Franz Hoch ist kein ungeschickter Schüler der beiden, wenn er auch nicht an sie heranreicht. Wenigstens fügt sich seine Farbenskala derjenigen Erlers und Putzens passend an.

Selbständiger tritt Salzmann auf. Er wendet in seinem Bilde eine interessante, fast impressionistische Technik an und läßt sich am meisten in die eigentlich malerische Schilderung ein. Brillant hat er das Schwarz der



PROFESSOR FRANZ HOCH—MÜNCHEN. Dekorative Malerei: »Weiße Pfauen«.
Besitz der Modernen Kunsthandlung, München, Goethestraße 64.

Herren-Anzüge bewältigt, sehr sicher weiß er alle Farben auf den bunten Fußteppich zu stimmen.

Das Erbaulichste an allen diesen Leistungen bleibt aber, daß sie so ungezwungen und aus sich heraus zusammenklingen, daß sie bei aller individuellen Verschiedenheit eine klare Einheit bilden. Gewiß, es läßt sich gegen die Münchner Kunst manches sagen, aber das Eine muß man ihr lassen, daß sie das wertvolle Merkmal einer gewissen Gleichartigkeit besitzt, das sie nicht nur negativ — »denn negativ individuell ist alles«, sagt Hebbel — sondern auch positiv gegen das Kunstleben anderer Städte abgrenzt. In allen diesen Bildern sieht man den Münchnerischen Zug; überall, wo es gilt, eine größere Anzahl von Kräften einem gemeinsamen Ziele dienstbar zu machen, trägt München den Preis davon. Das bewährt diese dekorative Leistung ebenso wie es in früheren Jahren die noch größeren Dekorationsleistungen beim Schützenfest und beim Kaiserbesuch bewährt haben.

Hoffentlich beenden die Bilder ihr fröhliches Dasein nicht so bald in einer Privatgalerie oder sonstwo, wo sie fast niemand mehr sieht. Sie sollten zusammenbleiben als Kinder derselben Eltern, wie sie entstanden sind, sie sollten ein Vergnügungslokal schmücken, das ihnen die architektonischen Vorbedingungen zu voller Wirksamkeit lieferte. Vor allem sollten sie auf der Ausstellung München 1908 eines der beabsichtigten großen Künstlerfeste zieren helfen. WILHELM MICHEL.



PROFESSOR FRANZ HOCH -MÜNCHEN. Dekorative Malerei: »Ständchen«.

HEIMATKUNST UND DENKMALSPFLEGE.

Zwei der beliebtesten und gebrauchtesten Schlagworte unserer Zeit, die auch den Anhängern der Moderne nicht ungeläufig sind und nicht unmelodisch klingen. Hochstehende Personen haben sich in ihren Dienst gestellt und geben ihnen die zartesten Gefühle und weichesten Regungen des Menschen zum Vorspann. Wo hätte je eine Sache beim Deutschen versagt, die sein »Gefühl«, sein »Herz« packte, ja oft da selbst, wo mit diesen heiligen Innenklängen bei ihm nur gespielt worden ist. Redet man uns von unserer Heimat, dann werden wir weich; redet man uns von teueren Gräbern in heimatlicher Scholle, dann fangen wir an uns in Rührseligkeit zu verlieren und flennen. Spricht man uns aber von den Schönheiten der Natur und den Baudenkmalen unserer Heimat, meistens warten uns Fremde damit auf, dann zeigen wir häufig ein dummes Gesicht und ein verlegenes Lächeln. Wir wissen bekanntlich von diesen angeblich schönen Dingen, um die wir pflichtschuldigst angestaunt und beneidet werden, meistens nichts oder häufig doch nur sehr wenig. — In jungen Jahren hat man kein Heimatsgefühl und auch kein Heimatsverständnis; auch wir Deutsche machen darin keine Ausnahme, wenn auch unsere Dichter uns an



LEO PUTZ–MÜNCHEN. Dekorative Malerei: »Der Weißbär«.

diesen, angeblich besonders empfindlichen, Stellen immer wieder zu packen suchen. Immer lebte in uns der Hang zum Fremden, die Sehnsucht in die Ferne, das Verlangen nach Neuem und Unbekanntem. Geht das nicht alles durch unsere Kunst auch? Verrät unsere Moderne nicht alles andere, nur nicht Heimatskunst? Und wo sie »angeblich« Heimatskunst zeigt, ist sie da nicht mehr Fremdes als Heimatliches? Ja, ganz gewiß!

Glauben wir, die stets auf Wanderung begriffenen Modernen, doch nicht, daß wir je wieder Heimatskunst zu schaffen oder gar heimatlich zu bauen vermöchten. Das kann nur jemand, der in der Heimat wurzelt, in ihr leben und sterben will. Wir, die wir hinausgetrieben sind für Zivilisationsarbeit, dürfen kaum fragen wo wir dereinst unser Haupt zum Sterben niederlegen wollen; unsere Heimat ist dort, wo wir unsern Beruf haben und unsern Platz füllen.

Ich habe wohl selbst einst mit in das Horn gestoßen zu Gunsten heimatlicher Bauweise und echter Heimatskunst, wenn ich so Stück um Stück des guten, schönen Alten niedersinken und an seine Stelle historische Afterkunst als angeblichen Ersatz treten sah. Das ist etwas, das ans Herz greift. Und es packt am meisten da, wo jenes Alte nicht unbedingt zu fallen braucht, so in den kleineren Städten und abseits der großen Verkehrsstraßen. Wo Altes, und wenn es auch schön sei, dem Leben hinderlich wird, da mag es fallen aus der Erfüllung des Lebens heraus; ich denke hierbei an die jetzt in Hamburg und Berlin niedergelegten Stadtteile, welcher



LEO PUTZ MÜNCHEN. Dekorative Malerei: »Cake Walk«.
Besitz der Modernen Kunsthandlung, München, Goethestraße 64.

Arbeit um Gewinnung von Luft und Licht nicht immer eine wütende Feuersbrunst zu Hilfe zu kommen braucht. Bloß den Malern zuliebe können wir alte Städte- und Straßenbilder nicht erhalten, und solche absichtlich neu schaffen, entspräche so wenig kulturellen wie zivilisatorischen Aufgaben. Wo wir Spinnweben und Trümmern und Ruinen nachgehen, da mag träumen und dichten gut sein, der Kunst selbst nützt das aber sehr wenig, möge es selbst um das Heidelberger Schloß, um Zons a. Rh., Hildesheim, Lüneburg oder Rothenburg ob der Tauber sich handeln.

Wir legen in solchen Dingen doch recht häufig ein seltsames Gebahren an den Tag; einmal verwahren wir uns gegen alles künstlerische Schaffen auf historischer Grundlage, zum andern fordern wir Schutz für Heimatskunst, Erhaltung des Alten und Fortbildung in dessem Geiste für alles Neue, das in seinen Bereich tritt. Wir können das vernünftigerweise nicht zusammenreimen. Man vermöchte das in stillen Winkeln zu tun, aber doch wohl nicht in großen Städten. Ich denke an so viele Häuser im alten Hamburg, die schon lange nicht mehr den Zwecken zu dienen vermögen, für die sie vor Jahrhunderten gebaut worden sind, und die trotz alledem erst fallen, wenn der rote Hahn in einem solchen Viertel mal wieder von Dach zu Dach fliegt. Und was hiernach entsteht, das kann dann nicht mehr lokal hamburgisch sein, sondern wird aus allem heraus, Handel und Wandel und Baupolizei sorgen dafür, ein fast internationales



LEO PUTZ-MÜNCHEN. Dekorative Malerei: »Springerin«.

Neues der Welthandelsstadt Hamburg sein. Es muß gesagt werden, daß uns ein Menschenleben mehr gelten muß als ein altes Baudenkmal. Was in diesem Sinne für Hamburg allergrößte Bedeutung hat, wiegt vielleicht für stillere und wesentlich kleinere Städte wie Hildesheim und Lüneburg weniger schwer. Sie besonders bergen in ihren prächtigen, hochragenden alten Giebelhäusern jenes künstlerische Moment deutscher Bauweise, das uns so sehr ans Herz gewachsen ist, das aber verschwinden wird und verschwinden muß, weil wir uns aus so und so viel Gründen nicht mehr mit ihm befassen können. Weshalb, das leuchtet uns sehr bald ein, wenn wir jene Bauten aufsuchen, die vorgeben sollen, in jenem Geiste geschaffen zu sein. Angeblich sind wir zu der Erkenntnis gekommen, daß Baukunst und Raumkunst schlechthin eins ist, und daß wir von innen nach außen bauen müssen, wenn Fassade und Grundriß zu einem charaktervollen künstlerischen Ganzen verwachsen sollen. Diese Giebelfassaden mit ihren mächtigen Satteldächern über den vielen niedrigen Stockwerken mit kleinen Fenstern im Fachwerkgewände, die Stockwerke getreppt überragend, denen des Nachbarhauses in engen Straßen — und überwiegend sind es enge Straßen — sich auf wenige Meter nähernd, sind mit ihrer Patina und ihren alten Farbresten gewiß kostbare Objekte für Architekten- und Maleraugen, wohl wert, so lange als irgend möglich erhalten zu bleiben. Aber zu baukünstlerischen Vorbildern, zu Hemmnissen moderner Bauweise dürfen sie uns nicht werden, auch nicht unter der Marke der



LEO PUTZ - MÜNCHEN. Dekorative Malerei: »Arlechino«.
Besitz der Modernen Kunsthandlung, München, Goethestraße 64.

Heimatskunstpflege. Es tut ja auch wirklich die Bauweise nicht allein; das Straßenbild, das wir aus malerischen Gründen mit Recht so sehr lieben, das wurzelt auch stark im Straßengelände selbst, in seiner Windung und Enge, in seinem Fallen und Steigen, in seinen vielfachen Unterbrechungen durch vorspringende Häuser oder einzelne Gebäudeteile wie auch schneidende Seitenstraßen. Im modernen Straßenbilde, mit peinlich genau festgelegter Baufluchtlinie ist jene Baufreiheit ein Unding, die Bauweise selbst ein Frevel an Gesundheit und Sicherheit der Insassen.

Wo Heimatskunst sich nicht durch Überlieferung bis in unsere Tage hinein lebendig erhalten hat, da kann sie auch künstlich nicht wieder ins Leben gerufen werden. Auch Heimatskunst ist nicht zeitlich gebunden, liegt nicht vor jener Zeit, da wir die Eisenbahn noch nicht kannten. Wo sie gedeihen soll, darf sie nicht unterbrochen werden, muß das große Geräusch des industriellen Lebens und der Bodenwucher ferngehalten werden.

Und dann, ich sagte es schon, wir werden immer heimatloser, wechseln immer häufiger die Scholle, bringen neue Eindrücke mit und das Verlangen, uns anders zu geben, uns anders zu äußern als die anderen. Ist es schon schwer oder gar unmöglich, streng zeitgemäß zu restaurieren, so fast ganz unmöglich Neuzeitliches aus altem Geiste heraus zu schaffen. Wir können nirgends den Entwicklungsgang aufhalten; auch die Baugeschichte lehrt das aus tausenden von Städte-

bildern heraus, man denke nur an die lokale Färbung der Gotik, noch mehr der Renaissance, die später so rücksichtslos uniformiert wurde.

So muß sich das, was für Heimatskunst geschehen kann, auf vernünftige Erhaltung des Bestehenden beschränken, soweit es, wie schon angedeutet, nicht mit den Forderungen des Lebens in Widerspruch gerät. Seien wir darin keine Barbaren, zerstören wir nicht, um nur Platz für Neues zu schaffen, wenn keine Notwendigkeit für das Neue besteht. Für Denkmalspflege ist jeder moderne Künstler zu haben, wenn es sich um Werke handelt, die solcher Pflege auch tatsächlich wert sind.

Sonst aber schaffe man dem jungen Nachwuchs Raum und Luft und Licht, wie das in einem geordneten Forstwirtschaftsbetriebe auch geschehen muß. Ein Urwaldbild im deutschen Walde wirkt hier und da ganz interessant und lehrreich, läßt aber kein Urteil über Kulturarbeit zu. Was gedeihen soll im Bereiche der Menschen, das muß auch die Spuren menschlicher Arbeit zeigen und damit den Gang der Zeit und den Geist der Menschen erkennen lassen, wenn sonst die Welt nicht zu einem Raritäten-Kabinett oder gar zu einer trostlosen Rumpelkammer werden soll. — OTTO SCHULZE—ELBERFELD.



ALEXANDER VON SALZMANN—MÜNCHEN. Dekorative Malerei: »Propos galants«.

Sämtliche vorstehenden Bilder sind im Besitz der Modernen Kunsthandlung, Goethestraße 64.





PROFESSOR RICHARD RIEMERSCHMID.
ENTWÜRFE FÜR DIE AUSSTELLUNG MÜNCHEN 1908.



RICHARD RIEMERSCHMID. Eingesetzter Stuckfries.

NEUE ARBEITEN VON RICHARD RIEMERSCHMID.

Es ist ungemein reizvoll, die Entwicklung Richard Riemerschmids zu verfolgen. Sie gewährt uns — besser als das Schaffen der wenigen ganz abgeschlossenen »Persönlichkeiten«, von denen jede für sich einen »Stil« darstellt, wie etwa Bruno Paul oder Bernhard Pankok — einen klaren Blick auf den Weg, den das moderne Kunstgewerbe bisher gegangen ist, und einen erfreulichen Ausblick auf die Zukunft.

Riemerschmids frühere Arbeiten kennzeichnet wie die der meisten andern eine ganz bestimmte Art von Formen, die allerdings bei ihm mehr als bei den andern sich zu erkennen gab als Ausdruck des Zwecks, als »Funktion«, die aber, trotzdem sie sich so stark auf die Sache zu richten schien, stets ein starkes individualistisches Moment, das vielleicht dem Künstler selber ganz unbewußt blieb, bewahrte. Beispiele hierfür sind das Münchner Schauspielhaus oder Riemerschmids Räume auf der Pariser Welt-Ausstellung 1900, sowie auch viele seiner früheren Beleuchtungskörper und Geräte.

Im Laufe der Jahre nun ist die individualistische Empfindung immer mehr zurückgetreten, und im gleichen Verhältnis hat die Sache gewonnen.

Worin diese »Sache« besteht, das ist schon oft gesagt worden: wenn wir jetzt einmal nur vom Einzelmöbel reden, in dem Zweck, dem dieses Möbel dient, und in dem Material, aus dem es gefertigt ist.

Über den Zweck ist es kaum nötig ein Wort zu verlieren. Er drückt sich in jedem Riemerschmidschen Möbel mit einer solchen Deutlichkeit aus, daß er jedem Beschauer ganz von selber in die Augen fällt. Ohne Übertreibung läßt sich sagen, daß an keinem dieser Möbel einmal eine Unklarheit über den Zweck besteht, oder daß gar — was bei anderen modernen Möbelkünstlern gar nichts seltenes ist — irgend eine zweckwidrige Form sich einschleicht, die den Gebrauch erschwert.

Wer sich über die Möglichkeiten unterrichten will, die im Material liegen, der kann sich keinen besseren Führer wählen als Riemerschmid. Welche Fülle von Reiz hat er allein aus dem Holz herausgeholt. Und zwar ist hier gleich als charakteristisch zu erwähnen, daß er gerade die nächstliegenden Reize am meisten liebt, diejenigen, die der Natur des Holzes am meisten entsprechen — im Gegensatz zu manchen andern, die durch alle möglichen Prozeduren das edle Material zu raffinierten Zwecken dienstbar machen. Das ganz unbearbeitete, nur glatt gehobelte Holz benützt er zu den schönsten Wirkungen: der ganze Arbeitsraum in seinem eigenen Hause (Abb. S. 205) ist in natürlichem Lärchenholz gehalten, dessen Farbe, von Anfang an schön, mit den Jahren immermehr an Glanz und Wärme gewinnt. Die Maserung des Holzes wird als formbildender Faktor benutzt; an den großen Flügeltüren im Haus Sultan (Abb. S. 180) ist die Wirkung auch auf der



PROFESSOR RICHARD RIEMERSCHMID—MÜNCHEN.

WOHNHAUS „A. SULTAN"
GRUNEWALD
ERDGESCHOSS.

LOGGIA. TERRASSE.
WIRTSCHAFTSHOF. SPEISEZIMMER. BUFFET. WOHNZIMMER. EMPFANGS- U. MUSIKZIMMER. SCHRANK. SCHRANK.
ANRICHT-RAUM. VORPLATZ. VORPLATZ. BUFFET. SPEISE-AUFZUG. HALLE. BILLARD-ZIMMER.
BENZIN. WERKBANK. AUTOMOBILHAUS. WIRTSCHAFTS-TREPPE. BESEN. GARDEROBE. KLOSET. ECKSITZ. ARBEITS-ZIMMER. EINGANG.



RICH. RIEMERSCHMID MÜNCHEN.
HAUS SULTAN, GRUNEWALD: TERRASSEN.



RICHARD RIEMERSCHMID MÜNCHEN. HAUS SULTAN, GRUNEWALD: GARTEN EINGANG.



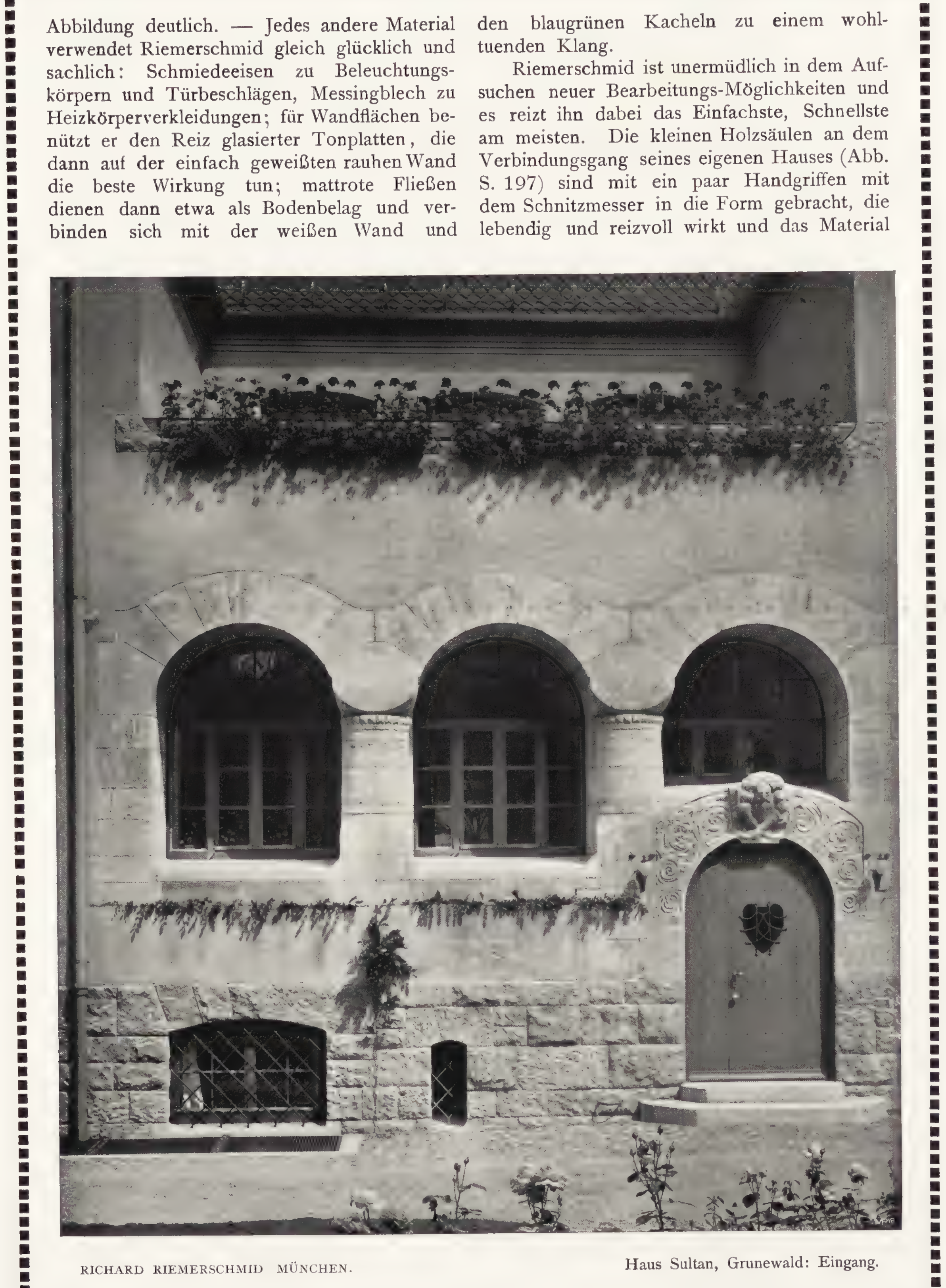
PROFESSOR RICHARD RIEMERSCHMID. HAUS SULTAN: AUTOMOBIL-SCHUPPEN UND LICHTTRÄGER.



RICH. RIEMERSCHMID—MÜNCHEN.
»HAUS SULTAN« IM GRUNEWALD.

Abbildung deutlich. — Jedes andere Material verwendet Riemerschmid gleich glücklich und sachlich: Schmiedeeisen zu Beleuchtungskörpern und Türbeschlägen, Messingblech zu Heizkörperverkleidungen; für Wandflächen benützt er den Reiz glasierter Tonplatten, die dann auf der einfach geweißten rauhen Wand die beste Wirkung tun; mattrote Fließen dienen dann etwa als Bodenbelag und verbinden sich mit der weißen Wand und den blaugrünen Kacheln zu einem wohltuenden Klang.

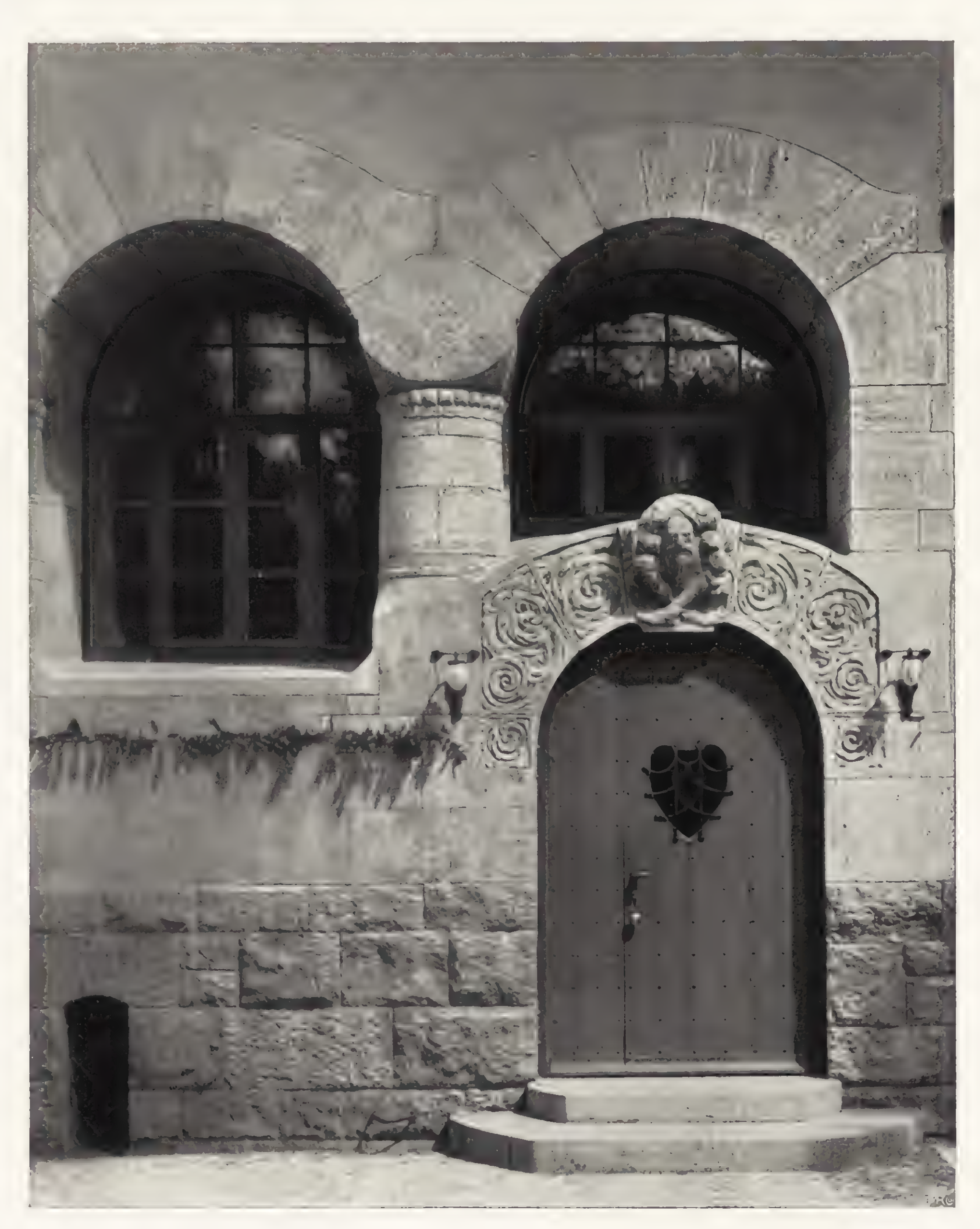
Riemerschmid ist unermüdlich in dem Aufsuchen neuer Bearbeitungs-Möglichkeiten und es reizt ihn dabei das Einfachste, Schnellste am meisten. Die kleinen Holzsäulen an dem Verbindungsgang seines eigenen Hauses (Abb. S. 197) sind mit ein paar Handgriffen mit dem Schnitzmesser in die Form gebracht, die lebendig und reizvoll wirkt und das Material



RICHARD RIEMERSCHMID MÜNCHEN. Haus Sultan, Grunewald: Eingang.

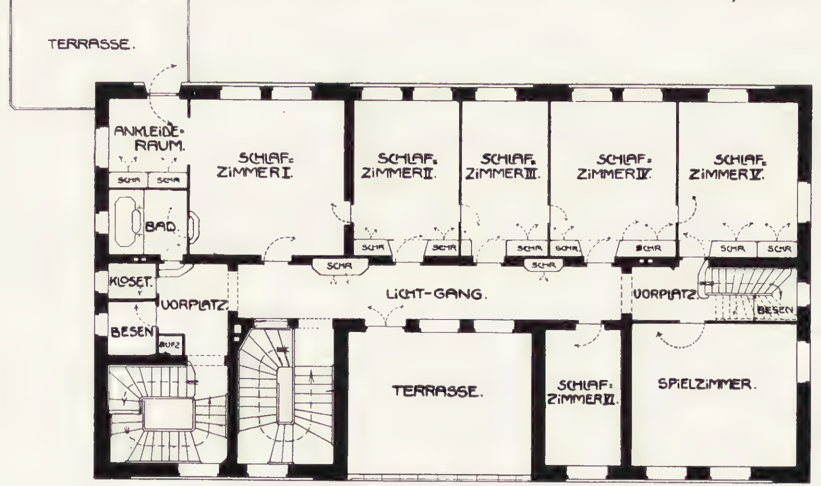
trefflich zur Geltung bringt. — Einen Ornamentfries in Stuck behandelt er so, daß aus einer Form viele Platten ausgedrückt und nebeneinander gelegt werden (Abb. S. 165). Hierbei sind aber die einzelnen Platten deutlich voneinander getrennt, damit nicht etwa der Eindruck entstehe, daß der Fries als ganzes frei modelliert sei.

Dies letztere ist sehr wichtig: es ist geradezu ein moralisches Postulat bei Riemerschmids Arbeiten, daß die Art der Herstellung sich klar zu erkennen gebe. Diese Forderung ist in Hinsicht auf das Material im gesamten modernen Kunstgewerbe aufgestellt worden, nirgend aber in so großem Umfange wie hier. Riemerschmids Stühle zeigen offen und deutlich die Art ihrer Zusammenfügung, und wo ein Holzgitter an eine Steinsäule anstößt, da fällt die Befestigung klar ins Auge.



PROFESSOR RICHARD RIEMERSCHMID—MÜNCHEN.

HAUS SULTAN, GRUNEWALD: LOGGIA.





RICHARD RIEMERSCHMID MÜNCHEN.
HAUS SULTAN: EINGANGS-HALLE.



PROFESSOR RICH. RIEMERSCHMID - MÜNCHEN.
HAUS SULTAN: AUS DER EINGANGS-HALLE.



RICHARD RIEMERSCHMID—MÜNCHEN.
HAUS SULTAN: EINGANGS-HALLE.



RICHARD RIEMERSCHMID—MÜNCHEN. Haus Sultan: Aus der Eingangs-Halle.

Aus dieser Gesinnung hat sich Riemerschmid mit dem Problem des Maschinenmöbels beschäftigt: er weicht nicht der Maschine aus, wie die andern, in der Erkenntnis, daß sie heute unumgänglich ist überall da, wo Massenproduktion und billige Ware in Betracht kommt, aber er erforscht ihre speziellen Bedingungen und sucht diesen gemäß die Form der Möbel zu gestalten. Wir bilden Tisch und Stühle (Abb. S. 213), sowie ein Schlafzimmer ab (Abb. S. 211). Überall ist die Tendenz deutlich, die Möbel aus möglichst einfachen Teilen herzustellen, die sich mit wenigen Handgriffen zusammensetzen lassen.

Und die Form? — Die Form, die sich weder aus dem rein zweckmäßigen Aufbau des Objekts und an der sichtbaren Gestaltung



RICHARD RIEMERSCHMID—MÜNCHEN. Haus Sultan: Treppenhaus.

dieses Zwecks, noch aus den im Material liegenden Bedingungen von selber ergibt, die vielmehr rein für das Auge Zusammenhang und Klarheit schafft?

Riemerschmid ist stets auf der Suche nach dieser Form. Es hängt mit der ganzen ethischen Richtung seines Schaffens zusammen, daß es für ihn da nur einen Weg gibt: den, die Form ganz neu von innen heraus zu finden. Es ist für ihn ausgeschlossen, einfach frühere Lösungen aufzunehmen und auf ihnen weiterzubauen. — Uns scheint auch der andere Weg gangbar: im Anschluß an frühere Formen zu schaffen, wenn auch der Zusammenhang der Kultur und Tradition durch die dazwischen liegende Zeit unterbrochen ist. Aber es liegt die Gefahr darin, daß die Formen nur eine Maske darstellen,



RICHARD RIEMERSCHMID—MÜNCHEN.
HAUS SULTAN, GRUNEWALD: GANG.

die das eigentliche Wesen des Objekts verhüllt und jedenfalls dürfen nur Künstler von ganz lebendigem Gefühl diesen Weg gehen. Riemerschmids Weg weicht dieser Gefahr aus und ist zudem lehrreich und anregend: jede mißglückte Form bedeutet einen Schritt nach vorwärts.

Und Riemerschmids ganze Entwicklung weist nach vorwärts; davon sind seine neuesten Arbeiten deutliches Zeugnis. — Man vergleiche etwa die neue hohe Standuhr, die wir abbilden (Abb. S. 212), mit der früheren, die in der Wohnzimmerecke des Hauses Sultan (Abb. S. 186) und in der Diele des Hauses Riemerschmid (Abb. S. 201) steht, und man wird den Unterschied deutlich empfinden: Bei der älteren Uhr, die im Material ganz reizend wirkt, ist das Hauptmotiv der Form die Verjüngung des Pendelgehäuses nach oben; der funktionelle Sinn dieser Form ist sofort klar: sie soll deutlich machen, daß das Pendel unten mehr Raum braucht als oben. Davon abgesehen ist aber diese Form fürs Auge wenig glücklich: sie unterbricht die klare Höhenentwicklung des Gegenstandes und bildet da, wo das Werkgehäuse ansetzt, wenig schöne Winkel; dies versuchte Riemerschmid dadurch zu verdecken, daß er schlanke Säulchen dieses Gehäuse tragen ließ. Aber die schräge Linie spricht doch für unser Gefühl noch zu stark: der Zweck des Objekts spricht lauter als die Form. — Die neue Uhr dagegen ist ganz einfach: der Künstler hat auf jede spezielle



RICHARD RIEMERSCHMID MÜNCHEN. Heizkörper in nebenstehendem Gang.



PROFESSOR RICHARD RIEMERSCHMID -MÜNCHEN. Haus Sultan: Flügel-Schiebe-Tür im Musikzimmer.

Andeutung der Funktion verzichtet und dadurch eine klare ruhige Gliederung und schöne Form erreicht.

Die neue Uhr hat nach oben ein ausladendes, profiliertes Gesims, das die Form ruhig und fest abschließt. Gerade über dieses Gesims könnte man viel schreiben: es ist fesselnd, zu beobachten, wie lange das moderne Kunstgewerbe dieser Form auswich; einfach deshalb, weil die Rechtfertigung für diese Form nicht in der Sache, sondern allein in den Bedürfnissen des Auges liegt. Nun beginnt das Gesims wieder da und dort aufzutauchen (unsere Abbildungen geben viele Beispiele) und mit ihm eine ganze Reihe von Formen, die über den Zweck hinaus dem Objekt »Stil« verleihen.

Es ist wie mit dem sprachlichen Stil: nicht wer seine Sache deutlich und eindringlich sagt, hat Stil, sondern der, dessen Sprache Form hat, d. h. in den Einzelheiten zusammengefaßt ist, sodaß, abgesehen von der einzelnen Äußerung, ein bestimmter Wille, ein bestimmtes Gefühl das ganze beherrscht, das dann wieder rückwirkend auf das einzelne diesem größere Klarheit verleiht. Moderne Möbel, denen der »Stil« fehlt, bilden selten ein gutes Ganzes, weil jedes für sich seinen Zweck ausspricht, klar und deutlich zwar, aber oft zu dem Nachbar nicht stimmend, weil dieser einen ganz andern Zweck äußert.

Das ist das Wunderbare an den alten Möbeln: daß nicht jedes seinem Zweck nur dient, sondern alle gemeinsam einer großen Formidee.

Dieser Formidee strebten manche Modernen seit langem nach; aber auf einem Wege, der zu keinem erfreulichen Ziele führt: sie versuchten es mit der ganz subjektiven Form, wie etwa Pankok. Deshalb haben aber auch die Zimmer, die sie schufen, eine so subjektive Stimmung, daß sie eigentlich auch die Menschen für ihre Zimmer erst modeln sollten. Andere, wie Schulze—Naumburg, jetzt auch Bruno Paul, haben sich Altem stark genähert. Riemerschmid ist vielleicht der Sachlichste auch dabei geblieben.

Wir können es nicht ins einzelne ver-

PROF. RICHARD
RIEMERSCHMID.



HAUS SULTAN
GRUNEWALD.
MUSIKZIMMER.

DEUTSCHE WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST G. M. B. H., DRESDEN.

folgen; die Abbildungen machen es klar: wie schön sind die Holzdecken und das Wandgetäfel gegliedert, wie schön ist an Schränken und Tischchen da und dort ein Stück Schnitzerei angebracht! Man vergleiche die eisernen Beschläge an Türen und Kästen oder die Beleuchtungsarme mit früheren Arbeiten Riemerschmids: früher reckten sich die Arme in die Luft, als wollten sie jedem die Last zeigen, die sie tragen, und die Beschläge griffen wie mit Spinnenfüßen über das Holz; jetzt sind es maßvolle, ruhige, und dabei nicht weniger stark sprechende Formen.

Riemerschmids Stühle sind ein Kapitel für sich. Er hat zahllose Lösungen dieses Problems versucht, das eines der schwierigsten im heutigen Kunstgewerbe ist: wir stellen heute viel größere Anforderung an die Bequemlichkeit eines Stuhles als die Alten, und deshalb genügt uns manch schöner alter Stuhl nicht mehr für den Gebrauch. Riemerschmid geht hier mit vollem Rechte ganz vom Gebrauch aus und legt die Stühle völlig auf die Bequemlichkeit an, die sich in ihnen auch auf den ersten Blick ausspricht und die sie alle in hohem Maß besitzen. Dabei liegt aber die Gefahr nahe, von der wir vorhin sprachen: daß die Funktion sich zu sehr vordränge und die Form störe. Tatsächlich ist die Form von Riemerschmids Stühlen manchmal etwas problematisch: man sieht ihnen das Erdachte, Konstruierte an. Die Verdickungen unten an den Beinen markieren etwa gar absichtlich die Möglichkeit, den Stuhl wegzuheben, und stören so seinen Zusammenhang mit dem Boden: man meint, es seien Rollen unten angebracht. Die Hinterbeine vieler Stühle spreizen sich, damit ja die Gefahr, mit dem Stuhl nach hinten zu fallen, vermieden ist: aber sie ist so auffällig vermieden, daß man immer hinsehen muß. Am stärksten ist das im »Haus Trarbach« in Berlin der Fall. Neuere Stühle Riemerschmids zeigen auch darin eine Mäßigung. — Immerhin scheint uns hier der Punkt zu liegen, wo bei Riemerschmid der Formgedanke über den Zweckgedanken noch nicht ganz Herr geworden ist.

Noch etwas stört an diesen Stühlen oft die Form: die allzudeutliche Betonung der Art der Zusammensetzung. Mit einer fast übertriebenen Ehrlichkeit zeigen sie, wie sie geworden sind, und wirken deshalb oft wie aus Brettern zusammengesetzt und daher wieder auseinandernehmbar, also provisorisch. Oft geht der ruhige Umriß, die Reliefwirkung der Flächen dabei verloren, und wir wissen nicht, ob dadurch tatsächlich der Begriff des organischen gewahrt bleibt; denn das organische scheint uns hier nicht sowohl in der Art der Herstellung, als in der sichtbaren Form zu liegen. — Auf eine solche Übertreibung in der Rücksicht auf die Herstellungsart geht es wohl auch zurück, wenn Riemerschmid in dem Hause Sultan die Fliesen der Wandbekleidung entlang der Treppe senkrecht zu dem Treppengefäll anordnet, so daß sie schief stehen: weil diese Anordnung die bequemste ist, bei der die Fliesen am wenigsten beschnitten werden müssen. Fürs Auge entsteht aber eine störende Unruhe.

Riemerschmids Tendenz ist natürlich — trotz aller funktionellen Ausgestaltung des Einzelmöbels — ganz auf die Schaffung von Räumen gerichtet, bei denen Decke wie Fußboden und Wand, und alle Möbel und Zierobjekte einer einheitlichen Stimmung dienen sollen. Sein Weg ist dabei viel einfacher als der von manchen Andern: diese künsteln mit raffinierten Mitteln ein Ensemble zusammen, von dem kein Glied verrückt werden kann, das daher womöglich auch gleich materiell zusammenhängt und dessen Stimmung eine so subjektive ist, daß man stets unter dem Bann des Künstlers lebt — eine der bedenklichsten Ausgeburten des modernen »Individualismus«. Riemerschmid schafft Räume von ganz allgemeiner Stimmung, so daß jeder freie Mensch sich in ihnen bewegen kann, und daß die vom Künstler geschaffene Atmosphäre von hohem Geschmack nur dem Bewohner das Leben verschönern soll. Es sind lauter ganz natürliche und ungezwungene Mittel, durch die Riemerschmid diese einheitliche Stimmung erreicht. Wie reizend ist der kleine Erker in seinem eigenen Hause, wo das Getäfel aus dem Erker etwas herein ins Zimmer gezogen den Zusammenhang herstellt. Schöne Holzdecken und Wandtäfelungen sind sein liebstes Mittel. Unnatürliche Zusammenfügungen verschiedener Möbel werden ganz vermieden; vielmehr stehen die Möbel fast immer frei da, wenn auch den schwereren ein bestimmter Platz angewiesen ist, für den sie gefertigt scheinen. Bilder hängen, sparsam verteilt, frei an der Wand. Nur einmal, in dem Musiksaal des Hauses Sultan, ist in nicht ganz einwandfreier Weise versucht, ein Bild in das Getäfel einzulassen, wobei es aber mit dem oberen Teil über das Getäfel hervorsteht und so doch an der Wand zu hängen scheint. Aber sonst atmet gerade dieser Raum in seiner zwang-

losen Anordnung den Geist einer vornehmen, freien Geselligkeit. Andere Räume wiederum, wie der helle Zeichensaal des eigenen Hauses, sind ganz auf eine frohe Arbeit gestimmt.

Die Sache wäre nicht vollständig, wenn nicht Riemerschmid auch als Architekt die Häuser baute, deren Räume er im Innern gestaltet. Viele seiner Landhäuser sind schon aus früheren Veröffentlichungen bekannt; wir bringen zwei Bauten der letzten Jahre. Der eine, der Ausbau seines eignen Hauses, dessen einer Teil sein erster architektonischer Versuch war, ist besonders schön durch die Behandlung der ganzen Baugruppe: ein reizend vielgestaltiger Komplex umschließt einen Hof auf drei Seiten; an die vierte schließt der Garten an. Ein zusammenhängendes, aber in der Höhe ganz wechselnd gehaltenes Dach zieht



PROFESSOR RICHARD RIEMERSCHMID—MÜNCHEN. Haus Sultan, Grunewald: Notenschrank.
Ausführung: Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst, G. m. b. H., Dresden.

sich vom Wohnhaus über den Verbindungsgang hinüber zu dem Gebäude, das die Arbeitsräume birgt. Reizend sitzt die Türe in der Ecke, und in vorzüglicher Weise ist der Giebel vorn am Atelierhause durch Lisenen gegliedert, die, in der Stärke eines Ziegelsteines, der oben nur dünner benötigten Mauer abgewonnen sind und daher mit der Mauer des Erdgeschosses in einer Fläche liegen — ein Mittel, das Riemerschmid noch umfassender an dem leider nicht zur Ausführung gekommenen vorzüglichen Projekt zu einem Herrenhause bei Eutin zur Anwendung brachte. — In ganz köstlicher Weise ist die gegen Westen gerichtete Wetterseite des ganzen Komplexes mit Schindeln verkleidet und so gegen Regen und Kälte geschützt, fürs Auge aber in einen reizvollen Zusammenhang gebracht.



PROFESSOR RICHARD RIEMERSCHMID. Aus dem Hause Sultan: Verstellbare Doppelpulte.
Ausführung: Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst, G. m. b. H., Dresden.



RICHARD RIEMERSCHMID–MÜNCHEN.
HAUS SULTAN: ECKE AUS DEM WOHNZIMMER.

Ausführung: Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst, G. m. b. H., Dresden.



RICHARD RIEMERSCHMID—MÜNCHEN. Haus Sultan: Schiebe-Tür im Wohnzimmer.
Ausführung: Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst, G. m. b. H., Dresden.

Das Haus Sultan im Grunewald, mehr ein feudaler Sitz, steht prächtig in der ernsten Landschaft und zeigt einen vorzüglichen Grundriß. Im Äußern ist hier vielleicht manches nicht so ganz gelungen und es will uns scheinen, als ob hier der Kunstgewerbler Riemerschmid manchmal dem Architekten hindernd im Weg gestanden hätte: so manche Lösung einer Einzelheit steht mit dem großen Charakter des Ganzen im Widerspruch, und eine Lösung wie der Ansatz des Daches an den Giebeln scheint uns mehr möbelmäßig als architektonisch empfunden. — Daß aber Riemerschmid auch großen architektonischen Aufgaben gewachsen ist, das zeigt das oben erwähnte Projekt eines Herrenhauses zur Genüge. —

* * *

Wir hatten mehrmals Gelegenheit, eines ethischen Zugs in Riemerschmids Schaffen zu gedenken. Dieser Zug weist nach einer ganz bestimmten Richtung: nach der der Lehrtätigkeit. In der Tat hat Riemerschmid alle die Eigenschaften, die dazu gehören: eine absolute Ehrlichkeit und Konsequenz des Schaffens; einen großen Reichtum an Ideen und Problemen; eine umfassende Beherrschung der verschiedensten Gebiete, von denen er keines unversucht gelassen; zuletzt noch eine Klarheit des Denkens, die sich über alles Rechenschaft gibt. Riemerschmid an der Spitze einer großen Kunstgewerbeschule, oder, noch lieber, als Leiter großer Versuchs- und Lehrwerkstätten: man könnte der Sache des deutschen Kunstgewerbes nichts schöneres wünschen. Und diese Sache ist wahrhaftig der wärmsten Wünsche wert.

WALTHER RIEZLER.

Hast du ein Ziel als das eigne erkannt, so halte es fest und gib es nicht auf um die Ziele anderer willen, mögen diese auch noch so gewaltig sein. *Buddha.*

PROFESSOR
RIEMERSCHMID.



HAUS SULTAN,
GRUNEWALD:
WOHNZIMMER.

Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst, G. m. b. H., Dresden.

PROFESSOR RICH.
RIEMERSCHMID.



HAUS SULTAN,
GRUNEWALD:
HERRENZIMMER.



RICHARD RIEMERSCHMID—MÜNCHEN. Haus Sultan: Aus dem Herrenzimmer.

GARTEN-FRÜHLING.

Gärten sind Gedanken. Oder sie sollten es doch sein. Nicht jene geklügelten Produkte menschlichen Intellekts meine ich, sondern Gedanken, geschaute Bilder der Seele, innere Erlebnisse freudiger Gottesgeschöpfe. Solchen Ausdruck soll der Garten haben; man soll sich eine Vorstellung machen können, wenn man ihn sieht, die bleibend ist.

Wir leben inmitten einer Zeit, in der die Werte knicken wie die Kniekehlen neurasthenischer Jünglinge. »Das Alte stürzt und neues Leben blüht«.... Ob besseres? Gewiß, schon weil es unser eignes Leben ist. Es weht unzweifelhaft ein Lüftlein menschlicher Gesundung. Und gesund ist auch der Wechsel in der Gartenanschauung, der diesmal wiederum von England ausging. Ach, ich achte und ich hasse dieses England. Es scheint uns überall voraus zu sein und macht sich ein Vergnügen draus, dem Festlandsbruder von Zeit zu Zeit den Spiegel vorzuhalten:

O Graus, schon wieder eine Ketzerei! Das mit unserm Garten nämlich. Wir fabrizierten energisch — der große Zug verläßt uns nimmer — sogenannte landschaftliche Gärten. Die Art Gärten zu machen fanden wir s. Zt. jenseits des Kanals just die alte Tradition verdrängen, da die Romantik kam und die Chinesen Mode wurden. Der große, wenig zerteilte Grundbesitz des Briten und sein großer Sinn, die ganze heimische Landschaft mit, bereiteten der damals neuen Gartenauffassung eine gute Stätte und Werke wurden, mit denen sich der ärgste Neuerer auch heute noch leichtlich versöhnen kann. Wir aber nahmen einen verschüchterten Abklatsch und breiteten ihn segnend und dicht über unser Heimatland. Das Findlingskind gedieh und als wir erst Geld hatten und



RICHARD RIEMERSCHMID–MÜNCHEN.
HAUS SULTAN: AUS DEM HERREN-ZIMMER.



RICHARD RIEMERSCHMID–MÜNCHEN. Haus Sultan: Gastzimmer.

wieder mal Jungdeutschland hießen, so klebte sich bald jedermann eine schäkernde Miniaturlandschaft vor und hinter sein gemütliches Heim und ließ sie sorglich pflegen. Derweil die draußen verschandelt wurden und kaput gingen, da erwuchsen in den Städten solcherart die schönsten Ländereien, darinnen Wege und Teiche sich wie in grausamen Schmerzen wanden und das Gras furchtbar pedantisch grünte, darinnen Zwerge und milde Rehe hauseten und Blumen und Menschen sich langweilten. Das war unser Garten.



RICHARD RIEMERSCHMID–MÜNCHEN. Haus Sultan: Aus dem Speisezimmer.

Ausführung: Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst, G. m. b. H., Dresden.

Nun haben wir die Einsicht und das Geschrei. Wir zetern ja, wo immer uns nur was genommen oder gegeben wird. Aber solch eine Erbosung sah die Welt noch nicht wie die der Gartenkünstler — bezeichnenderweise gerade der »Künstler« — als ein paar einsichtsvolle mitleidig-mutige Köpfe kamen, um was an ihrer Arbeit auszusetzen. Seitdem ist schon geraume Zeit verstrichen, doch an der immer noch heftig zappelnden Abwehr des konzentrierten Reaktionsklümpchens jener Sippe mag man nachprüfen, mit welcher Schwere nie bekämpfte Dogmen schließlich lasten.

Was wollten nun eigentlich diese rücksichtslosen Umstürzler? Zunächst wollten sie nicht viel mehr als Zeugnis geben über ein gutes Neues, das weitere Ausschau und eigenes Denken ihnen reifen ließ. Jedoch der unerwartet verstockte Widerstand der Fachleute verstärkte auch den Angriff, der neue Freunde warb und nun in immer engeren Intervallen Hieb zum Hieb austeilte. Und heute haben wir, im wesentlichen durch die dogmatische Beschränktheit der Gartenleute, mitgeschaffen, den sicher lebensfremden Status, daß Architekten und Kunstgewerbler Gärten bauen. Und das mit Recht — fürs Erste wenigstens.

Allerdings »bauen«. Im Gegensatz zu »pflanzen«. Darin liegt das Ungesunde und damit Vergängliche dieses Zustandes, ganz abgesehen von individuellen Schwächen. Denn immer in der oft gewechselten Gartenanschauung der Kulturvölker sind die Gärten der wirklich ethisch fruchttragenden Perioden g e p f l a n z t worden und nicht g e b a u t, wie immer auch ihr Wesen sonst sich zeigen mochte. Das sieht lächerlich gering aus und bedeutet doch Alles. Einen Garten pflanzen



PROFESSOR RICHARD RIEMERSCHMID—MÜNCHEN. Haus Sultan: Aus dem Schlafzimmer.

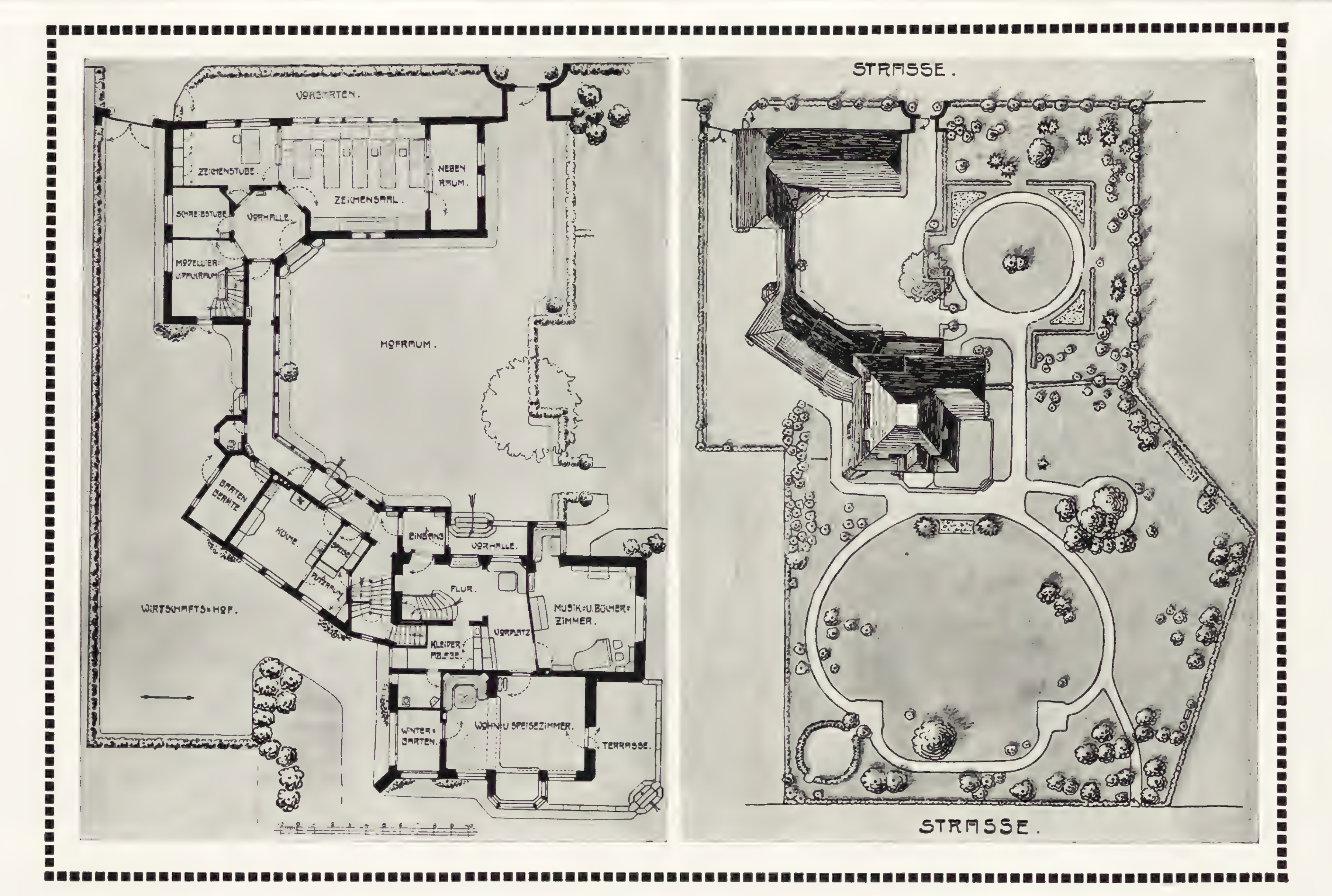
Ausführung: Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst, G. m. b. H., Dresden.



PROFESSOR RICHARD RIEMERSCHMID. Eigenes Atelier- u. Wohngebäude in Pasing. Eingangsseite.

in diesem Sinne, heißt ihn so zu bilden, daß sein Eindruck, seine Stimmung eben auf die Pflanze, auf die Vegetation deute, die ihm Wahrzeichen sein, Namen geben muß. Dabei kann er ohne Schaden und Beschwerde im Grund- und Aufriß ruhig architektonisch gestaltet sein und selbst reichlich Bauwerk hindert sicher nicht seine »Pflanzung«. Unter dem Beistand stofflichen Wissens, begnadeten Auges vorausschauend die Pflanze zum künftigen Bilde formalistisch und farblich zu meistern, — durch sie Gedanken ausdrücken, ist einen Garten pflanzen. Das kann aber der niemals restlos, der dem lebenden Material notwendig gegenüberstehen muß wie Cyklop seinem Felsen, mag er sonst noch so gewaltig sein. Es werden dem Organismus nach immer Bauwerke unter seinen Händen entstehn, großzügig erdacht vielleicht, aber kalt und schwer und herzlos. Solche Gärten hat es gegeben und himmelhoch standen sie über den banalen Massenerzeugnissen unserer eben gar beschwerlich verbleichenden naturkopierenden Gartenkunst. Denn obgleich die Produkte dieser nur aus Pflanzen bestehen, sind sie doch nicht gepflanzt, sie sind gepflastert, geschichtet, gehäuft; sie stellen in diesem Sinne auch Bauwerke dar, aber rohe Mietkasernen, dagegen grandiose Paläste jene. Für das Höchste in der Gartenkunst also bleibt danach die Notwendigkeit der Stoffbeherrschung und das zeigt eben doch, daß der Zukunfts-Garten sich wieder den Gärtner zum ausschließlichen Liebsten erküren wird, sobald sie einander nur wert sind. —

In dem zur Stunde noch wild wogenden Streite um die künftige Bahn und Führung der Gartenkunst ist höchstens erst die Situation des Gartens am Hause leidlich bestimmt. Er fordert für seine Größe, für seinen Zweck und für seinen Rhythmus architektonische Gestaltung. In der Variationsmöglichkeit durch unsere wie nie zuvor hochstehende Pflanzenzüchtung schier unbeschränkt, wird er im Ausdruck einfach sein und dadurch reich. Sein endgültiges Gesicht aber dürfte der künftige Hausbau bestimmen. Anders der große freie Garten, der Park und alles was ihm zugehört. Um ihn ist der Kampf eigentlich noch nicht mal in ein akutes Stadium getreten. Er wird erst entbrennen — und zwar mit doppelter Gewalt entbrennen, weil er ein soziales Problem in sich schließt, — wenn die ersten schüchternen Vorschläge und Versuche praktische Gestalt und damit die Kritik der Allgemeinheit erreicht haben.


VORGARTEN.
ZEICHENSTUBE.
ZEICHENSAAL.
NEBEN RAUM.
SCHREIBSTUBE.
VORHALLE.
MODELLIER- U. PACKRAUM.
HOFRAUM.
GARTEN GERÄTE
KÜCHE.
SPEISE
PUTZRAUM
EINGANG
VORHALLE.
FLUR.
VORPLATZ
KLEIDER ABLAGE.
MUSIK- U. BÜCHER- ZIMMER.
WIRTSCHAFTS-HOF.
WINTER- GARTEN.
WOHN- U. SPEISEZIMMER.
TERRASSE.
STRASSE.
STRASSE.

PROFESSOR RICHARD RIEMERSCHMID. Eigenes Wohn- und Atelier-Gebäude. Hof-Ansicht.

Doch wie ihr Geschick sich auch wende, das hervorstechende und sicherlich wertvollste Merkmal unserer neuen Gartenkunst wird überall sein: Die Wiederaufrichtung der niedergetretenen Herrschaft der Blume im Garten. Priesterin ihm, Buhle und Kupplerin zugleich, war die Blume von jeher des Gartens köstlichstes Kleinod. Ein Hort unergründlicher, sich stets neugebärender Schöne, sein Talisman. Fernes Klingen einer süßen Melodie, ein Hohes Lied der Form und Farbe glauben wir zu vernehmen, wenn wir zurückdenken an die sinnlich-lebenswarme Blütenpracht in den Gärten der Alten.

Kommt sie wieder zum taufrischen Frühling im Garten? — LEBERECHT MIGGE—HAMBURG.



PROFESSOR RICHARD RIEMERSCHMID. Wohn- und Atelier-Gebäude. Hof-Ansicht.



PROFESSOR RICHARD RIEMERSCHMID – MÜNCHEN. Fenster am Atelier-Gebäude.

ZWECKMÄSSIGKEIT. Wir hatten nicht das Gefühl für Schönheit, wir hatten das Gefühl für Zweckmäßigkeit verloren! Wenn wir dieses bis zur gesteigertsten Empfindsamkeit nicht nur in den großen Gelegenheiten augenfälliger Erscheinungen, sondern in gleichem Maße auch in den kleinsten Fragen des Alltags uns erworben haben, dann wird wieder unsere Kunst ganz gesund werden. — Der Ausdruck der sachlichen Zweckmäßigkeit weckt in uns das Gefühl der Schönheit. — Die Blume ist schön, weil jeder Nerv, jede Zelle zum Aufbau zweckmäßig ist, angepaßt in Größe und Form ihren Funktionen. Die Blume ist nicht zwecklich, weil sie schön ist, sondern schön, weil sie zweckmäßig in ihrer Entwicklung ist. — Aus der Zweckmäßigkeit wächst eben die Schönheit, denn die Natur baut nicht bewußt für menschliche Sinne, sondern nach der in der Urzelle bedingten Wirksamkeit, das ist die Urbedingung, die mannigfach ist, und welche die unterschiedlichen Formen zeitigt. — Die Schönheit in Natur und Kunst sind im Begriffe — aber nur im Begriffe — gemeinsam, sie ist in beiden kein entbehrliches Plus, sondern ein zwecklicher Ausdruck. — Die Schönheit der Architektur — und alle bildende Kunst muß architektonische Elemente bilden: also zum Monismus der Architektur werden — wächst aus ihrer formalen Zweckmäßigkeit erst überzeugend hervor.



RICHARD RIEMERSCHMID. Eingang zum Atelier-Gebäude.

RICHARD RIEMERSCHMID. Eigenes Wohn- u. Atelier-Gebäude in Pasing bei München. Wetterseite.

Ein Teil, der nicht im Organismus des Ganzen begründet ist, hat seinen Ursprung in einer Lüge, in einer kranken Idee, er ist wie ein krankes Blatt, dem kein Nerv aus dem Inneren der Pflanze Leben zuführt.

Zweckmäßigkeit wird oft mit Notwendigkeit unklar zusammengeworfen. Sie sind die polaren Gegensätze der Dienstlichkeit. Notwendigkeit ist etwas Erzwungenes, Dürftiges, Banales; Zwecklichkeit etwas folgerichtig sich Entwickelndes, Angepaßtes, Gewachsenes. – Zwecklichkeit ist das Alpha und Omega jeder Kultur, sie überwindet die Notwendigkeit, wird zur Schönheit und legt den Grundstein zur Kunst.

So müssen wir schaffen, so müssen wir bauen, daß jedes, selbst das kleinste Stück unserer Arbeit standhält dem kritischen Geiste, der den Zweck auch dort, wo er seine Wurzeln in die Tiefe geschlagen hat, zu erfassen sucht. –

ARCHITEKT EMIL PIRCHAN—BRÜNN.



PROFESSOR RICHARD RIEMERSCHMID. Atelier-Gebäude. Rückseite.

JULIUS LESSING (GEST. 14. MÄRZ 1908).

Im Nachfolgenden soll in erster Linie die Stellung gekennzeichnet werden, die Lessing in der Bewegung des deutschen Kunstgewerbes seit den letzten 40 Jahren eingenommen hat. Mit Lessings Namen tritt uns gleich die sogenannte Renaissance-Bewegung von 1860 bis 90 vor die Augen; ja, man hat, wenn man den Verlauf seines Lebens betrachtet, die Entwicklung jener merkwürdigen Epoche von Anfang bis zu Ende vor sich. Wir können sie jetzt, da sie überwunden ist, ohne Leidenschaft historisch betrachten.

1. Das Berliner Kunstgewerbemuseum.

Geboren 1843 in Stettin, studierte Lessing von 1866 an in Berlin und Bonn klassische Philologie und Archäologie. Die griechische Kunstgeschichte Winckelmanns, deren 2. Auflage er besorgt und mit Einleitung versehen hat, Bötffichers Tektonik der Hellenen, aber vor allem Sempers „Stil in den technischen und tektonischen Künsten“, der 1863 erschienen, die größte Bewegung hervorrief, führten ihn nach Vollendung seiner Universitätsstudien auf das Gebiet der gewerblichen Künste. Im Jahre 1870 begann er als Lehrer an der Bauakademie und der Gewerbeakademie in Berlin Vorträge über das Kunstgewerbe zu halten.

Wir erinnern uns in Kürze, daß dieses Institut, von Beuth 1821 als Gewerbeschule gegründet und von Schinkel lange Zeit geleitet, den Stützpunkt der gewerblichen Tätigkeit Preußens in einer Zeit allgemeiner Schwäche bildete. Von hier gingen Schinkels „Vorbilder für Fabrikanten und Gewerbetreibende“ und Böttichers Vorlagen für Weberei, die „Dessinateurschule“ aus, die Jahre hindurch die einzigen Quellen waren, an denen sich die Handwerker, die alle Überlieferung verloren hatten, ihren Formensinn stärken konnten. Die Sparsamkeit aber, die zur Zeit Friedrich Wilhelms III. und IV. in dem verarmten Lande walten mußte, ließ eine feinere Lebenshaltung und somit ein blühendes Kunstgewerbe nicht aufkommen. Die königlichen Zimmer waren mit glatten Mahagonimöbelchen besetzt, das Palais des Kronprinzen wurde noch 1857 aufs Dürftigste eingerichtet. Inzwischen war auf Anregung des Prinzgemahls von England die erste Welt-Ausstellung zu London erfolgt, 1851, es wurde zum ersten Mal der Welt zum Bewußtsein gebracht, auf welchen tiefen Stand so viele Techniken und Gewerbe, die in früheren Zeiten geblüht hatten, gesunken waren. Das Kunsthandwerk Preußens, das hier noch mit in erster Linie stand, vor allem deshalb, weil Schinkel und Bötticher ihm einen bestimmten Stil aufgeprägt hatten, trat auf der 2. Ausstellung in London, 1862, weit hinter das französische und englische Gewerbe zurück. Dies veranlaßte die Kronprinzessin Victoria, den Dr. Schwabe mit Ausarbeitung einer Schrift zu beauftragen: Die Förderung der Kunstindustrie in England und der Stand dieser Frage in Deutschland (1866). Im gleichen Jahre bildete sich in Berlin aus dem großen Berliner Handwerkerverein heraus ein Komitee von Gewerbetreibenden, Künstlern und Gelehrten, das im Jahre 1867 einen Verein ins Leben rief mit dem Namen: „Deutsches Gewerbemuseum“ und mit dem Zweck: den Handwerkern die Hilfsmittel der Kunst und Wissenschaft zugänglich zu machen. Eine Sammlung von Modellen und eine Unterrichtsanstalt wurde ins Leben gerufen. Auf Fürsprache des Kronprinzen wurde ein Staatsbeitrag von 45 000 Mark für Ankäufe auf der Pariser Welt-Ausstellung 1867 gewährt. Das Institut, dessen Leiter der Architekt Grunow war, war bis zum Jahre 1872 in dem Gropiusschen Diorama in der Stallstraße untergebracht.

In diesem Jahre trat Lessing in die Sammlung ein und organisierte die Ausstellung, die auf Veranlassung der Kronprinzessin Victoria im Königl. Zeughaus von alten Kunstgegenständen, vor allem aus den Königl. Schlössern, veranstaltet wurde. Das allgemeine Interesse, das diese Ausstellung hervorrief, rückte auch das bisher untergeordnete Gewerbemuseum in die öffentliche Aufmerksamkeit. Das Ministerium überwies ihm 1873 das Gebäude der Porzellan-Manufaktur (Leipziger- und Königgrätzerstraße) und setzte eine jährliche Unterstützung von 54000 Mark fest. Lessing wurde zum Direktor der Sammlung ernannt. Alsbald tat sich seine organisatorische Begabung hervor, er betrieb, daß der wertvollste Teil der alten Königl. Kunstkammer im Jahre 1876 bis 77 dem Museum eingefügt wurde, wodurch dieses mit einem Schlage in die Reihe der erstklassigen Sammlungen rückte, er leitete den Ankauf des Lüneburger Silberschatzes, ordnete das Ausstellungswesen und führte endlich die Vorarbeiten für den Neubau des Museums, der in den Jahren 1877 bis 81 nach den Plänen von Gropius ausgeführt wurde. Er schuf, mit einem Wort, das Museum, wie es heute ist. Hiermit



PROFESSOR RICHARD RIEMERSCHMID. Atelier-Gebäude in Pasing bei München. Vorplatz.

war Lessing auf dem Höhepunkt seines Lebens angelangt, 29 Jahre alt. Wir müssen jetzt innehalten, um darzustellen, was für das deutsche Gewerbe erreicht worden war.

2. Die Renaissance-Bewegung.

Die Kunstgewerbemuseen verdanken ihre Entstehung also jener um die Mitte des 19. Jahrhunderts hervortretenden Bestrebung, welche die alten verlorenen Techniken und Gewerbe wieder ins Leben rufen wollte. In England, wo der Fabrikbetrieb alle Fäden abgerissen hatte, ging man mit dem South-Kensington-Museum voran, welches 1852 nach dem Programm Gottfried Sempers eingerichtet wurde. In Wien folgte man mit der Einrichtung des österreichischen Museums für Kunst und Industrie, wo Männer wie Jakob v. Falke, Eitelberger und Bruno Bucher tätig waren. Damals begann auch das Germanische Museum in Nürnberg seine Wirksamkeit. Der ausgesprochene Zweck dieser Institute war also in erster Linie: dem heimischen Kunstgewerbe „strenge stilgerechte“ Vorbilder zu verschaffen, an denen es technisch wie formal sich neu beleben sollte. Während der Epoche Schinkels und Böttichers die Antike als Ideal vorgeschwebt hatte, begann man jetzt, zugleich mit dem erwachenden deutschen Nationalempfinden, die einheimische alte Kunst als Vorbild hinzustellen. Vor allem in der deutschen Renaissance sah man den Ausdruck des frei gewor-



RICHARD RIEMER-SCHMID MÜNCHEN.

AUS NEBEN-STEHENDEM VORPLATZ.



RICHARD RIEMERSCHMID—MÜNCHEN. ERKER-ECKE
IM MUSIKZIMMER IM EIGENEN WOHN-GEBÄUDE.



PROFESSOR RICHARD RIEMERSCHMID. Zeichenstube im eigenen Atelier-Gebäude in Pasing bei München.
Ausführung: Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst, G. m. b. H., München.

denen deutschen Geistes, dem man sich wieder verwandt zu fühlen glaubte. Semper, der sonst so klassisch empfindende Baumeister, verwendete zuerst am Dresdener Hoftheater, bereits nach 1840, die kleinen Pilasterteilungen und Ornamentierungen der deutschen Renaissance. Von Wien, wo Semper die letzten Jahre seines Lebens wirkte, fing Ende der sechziger Jahre die Renaissance-Bewegung an, sich über Deutschland zu verbreiten; das österreichische Museum für Kunst und Industrie ist ihre eigentliche Quelle.

Nach dem Kriege 1871 dehnte sich die Bewegung mit riesiger Schnelligkeit in Norddeutschland aus. Hier hat Lessing als erster die Vermittler- und Führerrolle übernommen. Auf der Wiener Ausstellung 1873 vertiefte sich seine vorher gewonnene Überzeugung, daß man in diesem Augenblick mit allen Mitteln die Hebung des Kunstgeschmacks der Handwerker betreiben müßte. Aus Paris wurden damals noch alle feineren Luxusartikel bezogen, hier war die Tradition der Handwerker nicht abgerissen. Österreich und England traten nun in die Konkurrenz ein. „Was wir vor allem jetzt nötig haben", erklärte er, „ist die gründliche Einsicht des traurigen Zustandes, in dem wir uns befinden. Wenn das Verlorene wieder eingeholt werden soll, ist der nächste Weg der, daß man sich an die alten Vorbilder hält." Die Handwerker arbeiteten in Deutschland unsolide und gedankenlos. Hier sollen die Gewerbemuseen, indem sie alte materialgerechte Arbeiten vor Augen führen, die Jugend wieder zu technischer und künstlerischer Gediegenheit erziehen. „Wie auch das Urteil der späteren Zeiten ausfallen mag, einen Vorteil von größter Tragweite bringt uns die Entwicklung jedenfalls: nämlich den, daß zur Bewältigung der gestellten Aufgabe alle verlorengegangenen Gebiete der Technik neubelebt werden müssen." Die Renaissance-Ausstellung in München 1876 (mit der Devise: „Unserer Väter Werke") zeigte die Strömung in sieghaftem Fortschreiten; hier trat auch die Unterrichtsanstalt des Berliner Kunstgewerbemuseums zum erstenmal als geschlossene Gruppe auf. „Im Anschluß an die Formen der Renaissance", rief Lessing aus, „ist der gemeinsame Weg gefunden". Er glaubt zuversichtlich: „daß die jetzt unzweifelhaft aller Orten beginnende Aufnahme der deutschen Renaissanceformen wirklich der Ausgang eines neuen Stils ist." Auf der Pariser Weltausstellung 1878 tritt dann Deutschland selbständig mit dieser Richtung neben der alten französischen Dekorierkunst (Penon) auf. Lessing preist in seinem Bericht besonders das



PROFESSOR RICHARD RIEMERSCHMID. Zeichensaal im eigenen Atelier-Gebäude in Pasing bei München.

Arrangement des deutschen Saales nach den Plänen von Anton v. Werner, die Plastiken von Gedon, die prächtigen Portale mit reich geschnitzten Gliedern und Elfenbein-Imitierungen, die schweren Vorhänge, die dunkelrotbraune Sammettapete, die Gummipalmengruppen, den rot bekleideten Tisch mit Prachteinbänden darauf. Das Errungene tritt nun aber deutlich zu Tage an dem Neubau des Kunstgewerbemuseums, der, wie gesagt, in den Jahren 1877—81 nach den Plänen von Gropius ausgeführt wurde. Die Bronzestatuen von Sußmann-Helborn, die Mosaiken von Geselschap und Ewald, die Terrakottafriese von Geyer und Hundrieser, die dekorativen Malereien der Säle von Meurer und Schaller: alles, bis zu den gußeisernen Türbeschlägen und Mettlacher Fliesen, wird einmal als wichtigstes Monument dieser Epoche angesehen werden. Und der Bau als Ganzes wird durch den Neubau der Bibliothek von 1905, nebenan, nicht nur nicht verdunkelt, er überstrahlt ihn sowie die modernen Bauten des Abgeordnetenhauses und des Völkerkundemuseums, in seiner Nachbarschaft, weit durch seine edlen Verhältnisse und warmen Farben. Eine ganze Reihe prachtvoller Paläste in Berlin ging in den 80er Jahren aus der Gropiusschen Bauschule hervor. Diese Epoche, 1880—88, war Lessings Höhepunkt. Zu allen öffentlichen Kunstfragen holte man seinen Rat ein, vor allem die Arbeiten für das Kronprinzenpaar fanden unter seiner Leitung statt. Kronprinz Friedrich Wilhelm verkehrte gern in jenem Kreise kunstsinniger Männer, dem Lessing, Dohme und Lippmann angehörten. Viele Pläne wurden auf ihn gebaut. Es sollte, wenn er zur Regierung kam, an Stelle von Schloß Bellevue ein großes Kaiserschloß errichtet werden, mit allen Errungenschaften des damaligen Kunstgewerbes ausgestattet. Nach dem Hinscheiden des sparsamen Kaisers Wilhelm hoffte man auf eine neue Ära der Künste. Aber der neue Kaiser starb, Lessing sah seine Pläne nicht erfüllt. „Wir erwarten — hatte er kurz vorher ausgerufen — umfassende Bauten im Schlosse, wir erwarten den Bau des Domes, des Parlamentes, wir erwarten die Denkmäler, die sich an die Begründung des Kaisertums schließen werden!"

Nun müssen wir einen Einschnitt machen; denn mit der Entwicklung des Renaissance-Geschmacks seit 1890, der allmählichen Auflösung der Richtung, steht Lessing außer direktem Zusammenhang. Seit dem Regierungsantritt Wil-



PROFESSOR RICHARD RIEMERSCHMID. Zeichensaal im eigenen Atelier-Gebäude in Pasing bei München.

helms II. hat er sich mehr und mehr von der Mitwirkung am kunstgewerblichen Leben zurückgezogen, er verwandte seine Kräfte zuletzt ausschließlich auf Publikationen, deren wichtigste, die seit 1899 in Arbeit befindliche Veröffentlichung der Gewebesammlung ist, ein Werk, das berufen ist, eine wissenschaftliche Bedeutung auf Jahrhunderte hinaus zu haben. Vielleicht hängt die allmählich eintretende Resignation Lessings mit seiner bis ins Jahr 1893 hinaufreichenden Krankheit zusammen. Aber in erster Linie war es doch die veränderte Zeitströmung, die ihn dazu bestimmte. Dies muß hervorgehoben werden, damit man erkennt: daß Lessing für die Entartung des Renaissancegeschmacks, die nach 1890 eintrat, nicht mehr verantwortlich gemacht werden kann. Die Renaissance Lessings hatte eine wirkliche Kultur, man sehe nur seine eigenen, von Ewald ausgemalten, Wohnräume. Von ihr gilt sein Wort mit Recht: „Spätere Zeiten, welche das Gesamtbild unserer Produktion vor Augen haben, werden alle diese von unseren Kunstrichtern als stillos verurteilten Abwandlungen (der alten Kunst) zu einer Gruppe von Erscheinungen zusammenfassen, die für unsere Zeit charakteristisch, die der Stil unserer Zeit sind".

3. Lessings Stellung zur modernen Bewegung.

Von Anfang an hatte Lessing darauf gedrungen: die kunstgewerblichen Sammlungen und Lehranstalten sollten den Handwerkern alte Vorbilder in die Hand geben, damit sie die alten Techniken wieder finden sollten. Die alten Formen aber müßten, wenn sie lebendig werden sollten, mit neuem Kunstgefühl durchdrungen werden. Solide ehrliche Arbeit war die erste Forderung.

Statt dessen begann am Anfang der 90er Jahre die ödeste Nachahmung Platz zu greifen. Schon 1889 erheben sich die Klagen Lessings über die eintretende Verflachung. Gelegentlich der 1. großen Berliner Ausstellung, 1894, hören wir ihn sagen: „Ornamente von guter Form liegen heute geradezu auf der Straße unserer Handwerkerei; daß man sie aufgreift und einem beliebigen Stücke, das etwas Reicheres vorstellen soll, anheftet, ist weit mehr eine Krankheit, als ein Verdienst unserer Zeit. Unter diesem Kringelkram wird der Grundgedanke des Geräts erstickt."

Die schlimmste Folge der Vorbilder-Sammlungen war aber die, daß die Fabrikanten und



Ausführung: Seb. Schreiber sen., München.

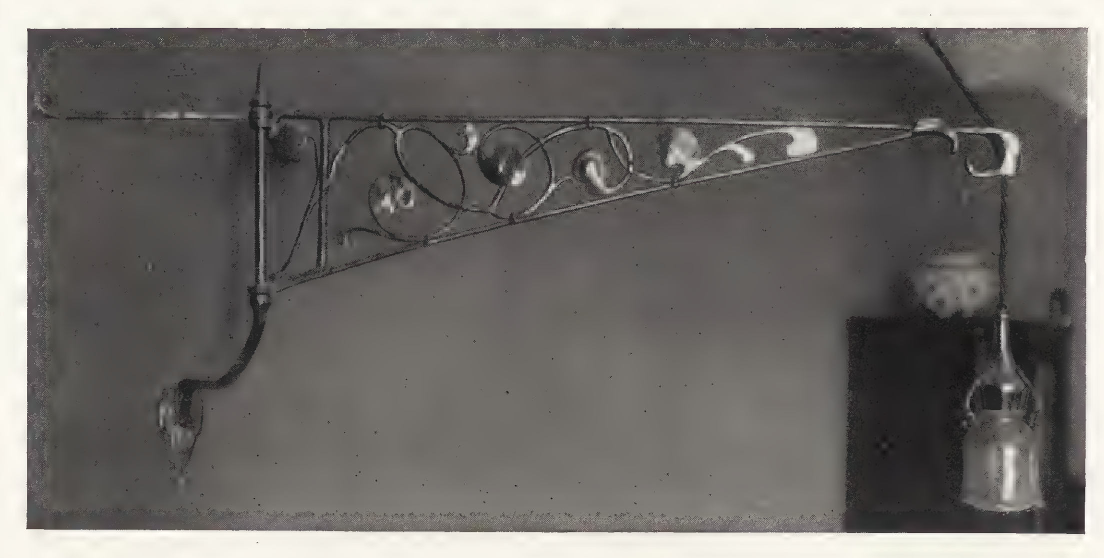


RICHARD RIEMERSCHMID MÜNCHEN. AUS DER KÜCHE DES WOHN-GEBÄUDES IN PASING.

Handwerker die erfindenden Künstler, die Architekten, nicht mehr nötig zu haben glaubten. Auf der Berliner Gewerbe-Ausstellung in Treptow, 1896, trat diese Tatsache auf die traurigste Weise ans Licht. Hier stellte das Kleingewerbe und Handwerk nur Massen von unsolider Ware aus; dekorativer Renaissanceaufputz sollte über die schlechte Arbeit hinwegtäuschen. „Die einzige Rettung aus dieser Stagnation", schrieb Lessing, „bietet das Eintreten wirklicher Künstler, welche für Aufgaben besonderer Tragweite ihre Kraft einsetzen und dadurch nicht nur gute Einzelstücke schaffen, sondern Vorbilder, die die Menschen nach sich reißen!" Er bedauert, daß von der „neuen" Richtung keine Zimmer ausgestellt waren: „die Kleinbürger und Handwerker wären aufgerüttelt worden aus der selbstgefälligen Erstarrung, sie würden bemerkt haben, daß sie sich in einem abgelebten Formenkreis bewegen, während draußen in der Welt frische Winde wehen." Die Bewegung der neuen Richtung war übrigens Lessing keineswegs entgangen. Schon 1878 (!), auf der Pariser Weltausstellung, weist er hin auf eine Gruppe englischer Möbel, „die lediglich aus der Konstruktion heraus erfunden sind; es ist dies eigentlich nichts anderes, als die richtige Konsequenz unserer Zeit, deren eigenstes Kind eine rein konstruktive Maschine ist. Ich glaube, in diesen Möbeln den Durchbruch eines eigenartigen, wesentlich modernen Bewußtseins sehen zu müssen. Sie können möglicherweise zum Ausgangspunkt eines neuen Stils werden!" Sie sind es geworden. Ein Jahr nach jenem „rauschenden" Jahrmarkt in Treptow fand in München die erste Ausstellung der Vereinigten Werkstätten für Kunst und Handwerk statt (1897). Und Lessing sprach jetzt die Überzeugung aus, daß das „Moderne" mehr sei, als eine Laune, daß dies der eigentliche Ausdruck unserer Eisen- und Maschinenzeit sei. Er hatte die Selbstüberwindung zu sagen: daß die historische Museumsbewegung mit ihrem Atelierstil und Kringelkram zu einem Ziel nicht geführt habe! Daß die „neue" Zeit jetzt wieder anknüpfe an den Mahagonistil von 1830. Die von ihm mit heraufgeführte Renaissanceströmung von 1860 bis 90 sei ein Zwischenstadium gewesen, nötig allerdings als Periode der „Restauration", als eine Zeit, die das Historische ganz beherrscht und damit zugleich aber seine Überwindung vorbereitet habe. Lessing hat das Moderne nicht gehemmt, nicht gefördert, er ist nebenher gegangen. Er hat sich nicht widersetzt, im Gegenteil, als Eckmann, Grenander, Messel, Orlik in das Kunstgewerbemuseum eintraten. Er hat auf der Weltausstellung



RICHARD RIEMERSCHMID. Kleider-Ablag im Wohn- u. Atelier-Gebäude in Pasing.



PROFESSOR RICHARD RIEMERSCHMID—MÜNCHEN. Beweglicher Wandarm. Ausführung: K. König—München.

1900 den tiefen Verfall der historischen Architektur zugegeben, während er von Paul, Pankok, Riemerschmid, Olbrich sagte: daß sie den Charakter einer Gruppe tragen; „daß sie alle bereits über das Stadium individueller, lediglich tastender Versuche hinaus sind. In jedem dieser Räume hat man die Empfindung, daß man sich in einem gewollten und geschlossenen Formenkreise befindet“. Er hat die Rolle des Museums als Vorbildersammlung, was es doch ursprünglich ausschließlich war, immer mehr beschränkt, und die historische Aufstellung eingeleitet, wie er schon 1889 erkannte: es muß dahin führen, daß man die alten Kunstwerke mehr und mehr zurückschiebt, aber sie werden nicht in die Leere und die Mißachtung hineinfallen, sondern werden mehr der historischen Betrachtungsweise zugewiesen werden. Er ging am Ende so weit, zu sagen: daß die Kunstgewerbemuseen in 20 Jahren überhaupt keinen Zweck mehr hätten.



Türgitter am Wohn- und Atelier-Gebäude.

Lessing steht im Ablauf der humanistischen Kultur des 19. Jahrhunderts, jener rückwärts gerichteten Geistes-Strömung, als deren Häupter sich Winckelmann, Schinkel, Bötticher und Semper herausheben. Er hat es selbst gefühlt: „die Kinder, deren Spiele zu unserer Zeit im griechischen Heldensaale wurzelten, spielen jetzt elektrische Straßenbahn“. Die Zeit hatte schon neue Ideen heraufgeführt, als er noch im besten Mannesalter stand. So mußte sie denn über ihn hinweggehen. Das alles aber, sagte er selbst, sind Umwälzungen gewaltigster Art, in welche einzugreifen der Wunsch des einzelnen Menschen, ja des einzelnen Volkes, nicht im Stande ist. — Dr. H. SCHMITZ.

FRITZ VON UHDE ZUM 60. GEBURTSTAG.

Wenn man Fritz von Uhdes Lebensweg und Lebenswerk überschaut, dann, will mir scheinen, muß man zwei Dinge an ihm am meisten bewundern: seine Art, in seiner Kunst ständig in die Tiefe zu schürfen, und – seine Treue, mit der er in München ausgehalten hat. Beides aber ist doch wieder Eines: Treue gegen sich, menschlich-künstlerische Konsequenz. Hier, will mir scheinen, liegen die Momente, die den Künstler und den Zeitgenossen ganz außergewöhnlich bedeutungsvoll machen. Wir brauchen den Sechzigjährigen aber noch nicht historisch einzustellen; er ist so frisch, daß wir noch Vieles von ihm erwarten dürfen. Wir wollen auch nicht, wie üblich, nachprüfen, was er uns geschenkt hat, nachprüfen, ob er gehalten hat, was er einst versprochen – und wie die üblichen Betrachtungsarten bei solchen Anlässen sein mögen; wir wollen, wie es bei bedeutungsvollen Künstlern öfter unsere Pflicht wäre: einmal nachprüfen, ob wir in der Erkenntnis und Schätzung dieses Meisters nicht zu weit hinter ihm zurückgeblieben sind. Und so kommen wir auf die beiden genannten Momente, die noch nicht genug gewürdigt worden sind. – Fritz von Uhdes Lebensweg ist so ziemlich bekannt: geboren am 22. Mai 1848 zu Wolkenburg im Königreich Sachsen; der Vater höherer Verwaltungsbeamter; versuchte es zum ersten Mal 1866 mit der Malerei in Dresden auf der Akademie; vom akademischen Unterricht abgestoßen, durch die Kriege verlockt, 1867 Avantageur beim sächsischen Garderegiment, 1868 Offizier; macht den Feldzug 1870–71 als Ordonnanz-Offizier bei der 23. Kavallerie-Brigade mit; malt vor Paris im Feldquartier; stellt als Brigade-Adjutant sein erstes Bild im Leipziger Kunstverein aus: Die Schlacht bei Sedan; läßt sich, des Soldatendienstes müde, 1877 à la suite stellen und kommt, von Neuem Anfänger, als Maler nach München. Piloty, Dietz, Lindenschmit, Lenbach können ihm nicht helfen; er hilft sich allein fort,



RICHARD RIEMERSCHMID. Geschmiedeter Türbeschlag.

Ausführung der Schmiedearbeit: K. König—München.

RICHARD RIEMERSCHMID-MÜNCHEN. SCHREIBTISCH UND ECKSCHRÄNKCHEN.



RICHARD RIEMERSCHMID—MÜNCHEN. KREDENZ UND BUFFET.

Ausführung: Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst, G. m. b. H., Dresden.



RICHARD RIEMERSCHMID—MÜNCHEN. GAST-ZIMMER.



RICHARD RIEMERSCHMID—MÜNCHEN. SCHLAF-ZIMMER. (MASCHINEN-MÖBEL.)

Ausführung: Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst, G. m. b. H., Dresden.



R. RIEMERSCHMID. Stand-Uhr.
Ausf.: Deutsche Werkst. f. Handw., G. m. b. H., Dresden.

lernt Munkaczy kennen und geht 1879 zu ihm nach Paris. Als echter Munkaczy-Schüler stellt er 1881 in München das „Familienkonzert" aus mit großem Erfolg. Er geht 1882 nach Holland und bringt von dort die ersten aufsehenmachenden „zu hellen" Bilder mit, die den künftigen Sezessionisten zeigen. Darauf entsteht 1881—92 die erste große Serie seiner sogenannten religiösen Bilder; später malt er nur alle paar Jahre solche „fromme" Werke. Aber diese sind es, die ihn beim Publikum einseitig bekannt gemacht und als „Christusmaler" abgestempelt haben; den wahren Uhde kennen nur Wenige — darum ein Wort zur Aufklärung.

Uhde wollte als geist- und gemütvolle Persönlichkeit immer etwas mehr geben als bloße Malerei. Er ist schon als Junger davon überzeugt, daß der geistige und moralische Gehalt erst das Kunstwerk macht. Er suchte nach Seele, nach ausströmendem Gefühl und fand — den Heiland als Lichtsymbol, als Liebespender. Man beachte den großen Unterschied: Uhde hat niemals Religion gemalt, niemals den Heiland der Kirche — den historischen Christus nur einige Male gezwungen — niemals religiöse Bilder wie Zimmermann, sondern er ist der Maler des Lichts und der Liebe. Uhde schätzt Rembrandt als den größten Maler, „weil er der menschlich mächtigste war; seine Auffassung der Dinge war fabelhaft und ganz von innen heraus, kraft seiner Liebe für Alles; er hatte Etwas, was über die Malerei hinausging, reinste Genialität; er war vielleicht der Einzige, der Christus malen konnte" — dies Uhdes eigenes höchst bedeutungsvolles künstlerisches Glaubensbekenntnis. Uhde selbst hat diesem Problem unermüdlich nachgeschürft und ringt noch als Sechzigjähriger um die große Aufgabe aller Kunst: leuchtendes Menschentum auch ohne solche Symbole zu geben. Und wer nach diesem Gesichtspunkt Uhdes letzte Bilder, etwa „seine Töchter im Garten" prüft, der wird dasselbe Licht der Welt darin finden wie in den Heilandbildern. Von hier aus ergeben sich alle weiteren Beurteilungen dieses Meisters, seiner Farben, seiner Technik, seiner Formen. Publikum und Kritik hat das aber wenig oder nur langsam erkannt; protestantische und katholische Kreise haben ihn angefeindet — wir haben nicht immer gewußt und geschätzt, was der Künstler gewollt und gehalten.

Als ein Solcher steht Uhde seit 27 Jahren in München. Er war einer der ersten, der jene Wiedergeburt der Malerei in sich erlebt und uns gebracht hat, die zehn Jahre später in der Sezession zum Durchbruch kam. Er war einer der eifrigsten Förderer und Führer dieser modernen Renaissance der Malerei in München und darum so anregend, weil er selbst niemals Richtung, Klique und dergleichen mitgemacht hat, sondern duldend und helfend gegen Andere seinen eigenen vorbildlichen Weg ging. Aber er hatte die Grundaufgabe der Kunst so tief erfaßt, daß er den vielen neueren kurzwelligen Strömungen ruhig zusehen konnte; darum tauchte er immer, wenn solche Irrungen und Wirrungen vorüber waren, wieder als zielbewußter Führer in den Vordergrund. Und stand

doch nie ganz im Vordergrund. Ohne ihm das Odium des Verkannten anhängen zu wollen, er war immer eine viel zu schlichte und innere Persönlichkeit, um groß und stattlich sich am Markt breit zu machen und da, wo Ehren und Würden zu holen sind. Er war und ist eine zu andersartige Persönlichkeit, um München ganz zu erobern. Uhde ist Sachse, nicht von jener Art, die den omineusen Nebensinn hat; er ist sächsischer Junker und immer noch ein Stück Kavallerist. Er ist Protestant. Er ist vom Stamm jener Mittel- und Norddeutschen, deren Geist und Wesen in einem Luther und einem Friedrich dem Großen ihre Inkarnation erfahren haben. Er ist nicht eigentlich süddeutsch und darum, laut dem Gesetz der Wesenskontraste, in seiner Art immer ein wenig für sich geblieben. Selbstverständlich wollen solche Betrachtungen nicht die alten Unterschiede von Nord und Süd unnötig betonen; man kann ganz im Gegenteil daraus den Schluß ziehen, daß die treue Konsequenz, mit der Uhde der Münchner Kunst gedient hat, ebenfalls vorbildlich ist.

Nun steht Uhde auf der Höhe seines Lebens und seiner Kunst; seine Bilder sind in aller Welt; die Erkenntnis seiner Meisterschaft dringt siegreich durch; und ihm und uns mögen noch reiche Ernten seiner Schaffenskraft verliehen sein.

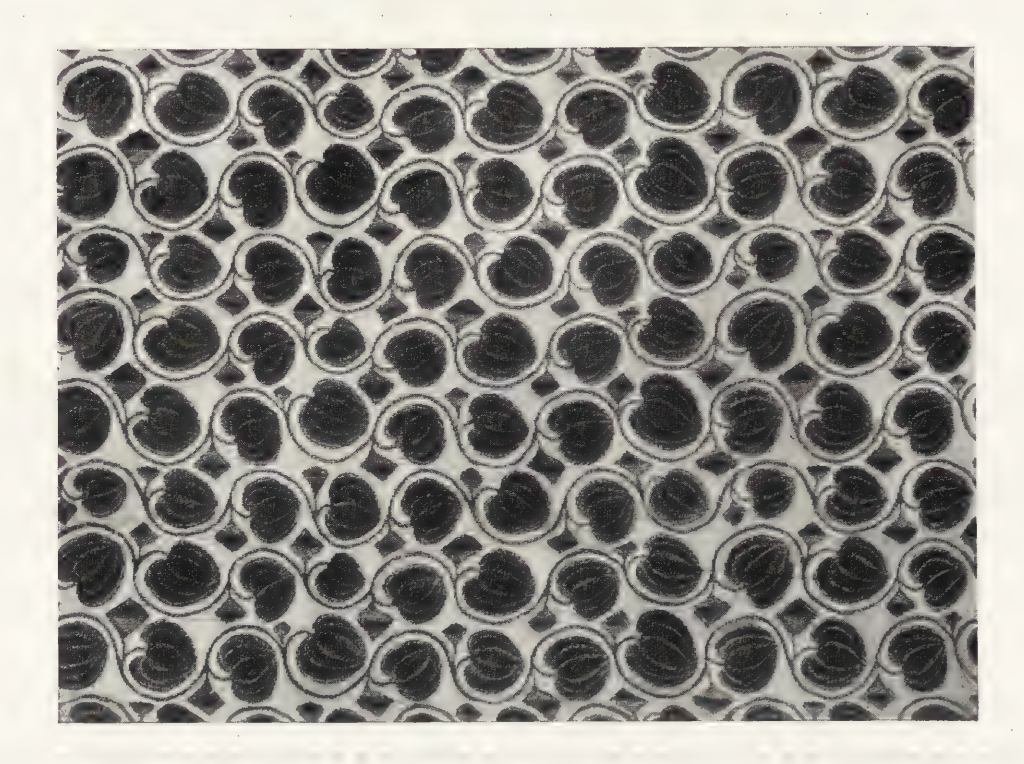
. . . Wenn man aber Uhdes Lebensweg und Lebenswerk überschaut, dann, will mir scheinen, muß man zwei Dinge an ihm am meisten bewundern: sein Ringen um das Licht der Welt und seine Treue seiner Sendung gegenüber.

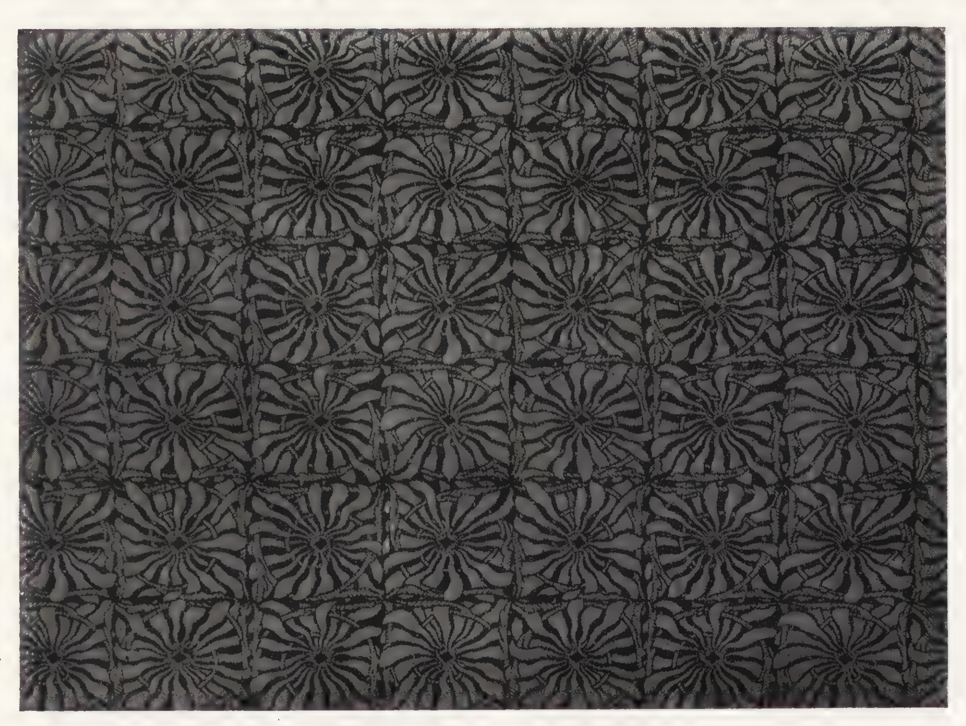
MÜNCHEN-PLANEGG. GEORG MUSCHNER.

HESSISCHE LANDES-AUSSTELLUNG 1908, wird am 23. Mai im Beisein S. K. H. des Großherzogs eröffnet. Der Bau- und Raumkunst sind interessante Aufgaben gestellt, auch die Kleinwohnungskunst nimmt eine bedeutende Stelle auf der „Mathildenhöhe“ ein. Es sind vom „Ernst Ludwig-Verein“, hessischem Zentral-Verein zur Errichtung billiger Wohnungen, 6 vollständig eingerichtete Arbeiterhäuser in Auftrag gegeben und von hervorragenden hessischen oder in Darmstadt ansässigen Architekten erbaut worden; zwei Zweifamilienhäuser mit 2 Stockwerken für verbesserte städtische Arbeiterwohnungen, ein Doppelhaus für 2 Familien und 3 Einfamilienhäuser für ländliche Ansiedlungen in der Umgebung eines Fabrikbezirks. Jedes Haus stellt einen eigenen Typus dar mit Anpassung an gegebene Bedingungen, wobei auch in der Ausbildung der Dach- und Zierformen althessische Motive anklingen. Die Kosten für das Einfamilienhaus sind **M 4000**, für das Zweifamilienhaus **M 7200**. Die Gesamteinrichtung wird sich für jedes Haus auf ca. M 600—1000 belaufen.



PROFESSOR RICHARD RIEMERSCHMID—MÜNCHEN. Tisch und Stühle. (Maschinen-Möbel.)
Ausführung: Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst, G. m. b. H., Dresden.





PROFESSOR RICHARD RIEMERSCHMID. LEINWAND- U. BAUMWOLL-STOFF MIT EINGEWEBTEM MUSTER.
Ausführung: Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst, G. m. b. H., Dresden.



HESSISCHE LANDES-AUSSTELLUNG—DARMSTADT.
BLICK AUF DAS GEBÄUDE FÜR FREIE KUNST.
ERBAUT VON PROF. J. M. OLBRICH-DARMSTADT.



PROFESSOR J. M. OLBRICH – DARMSTADT. Ausstellungs-Gebäude für freie Kunst.

HESSISCHE LANDES-AUSSTELLUNG FÜR FREIE UND ANGEWANDTE KUNST · DARMSTADT 1908.

Am 23. Mai dieses Jahres wurde in Gegenwart einer glänzenden Festversammlung die »Hessische Landesausstellung für freie und angewandte Kunst Darmstadt 1908« durch Se. Königl. Hoheit den Großherzog Ernst Ludwig feierlich eröffnet. Zum dritten Male lenkt damit die »Mathildenhöhe« die Blicke der Kunstfreunde auf sich als auf die historische Stätte, die im Jahre 1901 ihre Weihe für die Kunst erhielt. Waren die Ausstellungen der Jahre 1901 und 1904 veranstaltet von jener kleinen, aber bedeutsamen Künstlergruppe, die als »Künstlerkolonie« Darmstadt berühmt gemacht hat, so ist diesmal das ganze Hessenland an der Ausstellung beteiligt. Nicht nur, daß der Staat, die Städte, Behörden und Private namhafte Beträge beigesteuert haben, vor allem sind die Aussteller selbst Künstler, die in Hessen geboren oder hier ansässig sind, oder Gewerbetreibende mit künstlerischen Gegenständen, die aus ihren Betrieben hervorgegangen sind. Dadurch wird sofort für die Ausstellung selbst ein neuer Maßstab gegeben: sie gilt als ein Rechenschaftsbericht über den tatsächlichen Stand des künstlerischen Geschmacks oder der Fertigkeit. Nicht gilt sie dem Kampf für irgend eine »Richtung« in der Kunst, sondern eher der Eroberung unserer gesamten Kultur für die Kunst, indem sie auch solche Gebiete erschließen will, die sich ihrem gestaltenden Einfluß bisher noch unzugänglich erwiesen haben.

Das reiche vielgestaltige Bild, welches im einzelnen also unter dem Gesichtspunkt der »Kulturbedeutung« betrachtet sein will, ent-



PROFESSOR J. M. OLBRICH—DARMSTADT. Turm des Ausstellungs-Gebäudes für freie Kunst.

hüllt sich in einem interessanten, vielgestaltigen Rahmen. Entsprechend der großen Gruppierung in »freie« und »angewandte« Kunst ist auch in der Anordnung der Ausstellung eine Trennung vorgenommen. Die Übersicht über die Schauobjekte wird sich deshalb am besten durch einen Rundgang durch die Ausstellung erschließen.

Der Reisende, der sich dieses Jahr Darmstadt nähert, wird schon im Stadtbild eine bedeutsame Veränderung bemerken. Dort, wo sich die Häuser zu einer größeren Höhe herausheben, wo die goldenen Kuppeln der russischen Kapelle die Lage der »Mathildenhöhe« erkennen lassen, dort ragt seit Jahresfrist der eigenartig gestaltete »Hochzeitsturm«, das neue Wahrzeichen für Darmstadt, auf. Gestiftet und gebaut von der Stadt Darmstadt als Erinnerung an die Vermählung unseres Großherzogs mit der Großherzogin Eleonore, bildet er in Verbindung mit einer umfangreichen, auf den Mauern des städtischen Wasser-

PROFESSOR J. M. OLBRICH—DARMSTADT. EINGANG ZUM AUSSTELLUNGS-GEBÄUDE.



EINGANG ZUM TURM. RELIEF VON BILDHAUER HEINR. JOBST DARMSTADT.



Blick gegen das Haupt-Gebäude vom »Platanenhain« aus.

reservoirs errichteten Baugruppe den künstlerischen Mittelpunkt der diesjährigen Ausstellung. Das »Gebäude für freie Kunst«, von Professor Olbrich entworfen und vom Stadtbauamt unter Leitung des Bauinspektors A. Buxbaum ausgeführt, wird als dauerndes Ausstellungsgebäude der Stadt erhalten bleiben, eine ideale Stätte, die in Zukunft noch oft den Schauplatz künstlerischer Vorführungen bilden wird. Herrlich ist der Bau in seine Umgebung hineingedichtet. Den Zugang bildet der stimmungsvolle »Platanenhain«, dessen Baumabstände und Kronenhöhe so feinfühlig abgewogen sind, daß er als Vorhof zu den Hallen der Kunst die Seelen in die gehobene Stimmung zu versetzen vermag, die zum Mitempfinden von Kunstwerken vorausgesetzt werden muß. Vor seinem östlichen Rande erhebt sich auf dem hohen, durch das Reservoir gebildeten Unterbau die mächtige Baugruppe, die linker Hand von dem Turm, rechts von einem köstlich mit Mosaiken geschmückten Pavillon begrenzt wird. In allmählicher Steigerung führen Treppen reizvoll und natürlich empor, daß man in der Fülle der Bilder die Mühe des Steigens vergißt. Auf einer Terrasse vor dem marmorgeschmückten Hauptportal genießt man einen selten schönen Rück- und Ausblick. Auch dieser ist geeignet, die für den Kunstgenuß notwendige Erhebung der Seele zu steigern. Die durch unsichtbare Lichtöffnungen erleuchtete Vorhalle mit der grauen Eichenholztäfelung vermittelt abermals eine Vorbereitung der Stimmung, diesmal für die farbigen Eindrücke, die durch die ausgestellten Bilder, der eigentlichen Schauobjekte geboten werden. In dieser kunstvollen Beherrschung der Stimmung ist Olbrich ein Meister, und danach muß er auch beurteilt werden. Für akademisch geschulte Augen, für Verstandesmenschen, die an manchen Einzelheiten des Materials und der ungewohnten Form haften werden, bietet Olbrichs Architektur manchen Anlaß zur Kritik. Und doch versteht er wie wenig andere »Architekturbilder« in prächtiger Harmonie zu schaffen, die zu malerischer Wiedergabe reizen, und die damit den Beweis erbringen, daß sie auf unsre Seelen künstlerische Reize ausüben, Stimmung erwecken, Kunstgenuß vermitteln.

Die drei großen Säle des Inneren, die für wechselnde Ausstellungen auch eine wahlweise Erhellung durch Seiten- oder Oberlicht erfahren können, sind jetzt von der »Freien Kunst«, der Malerei und Plastik, eingenommen. Eine auserlesene Sammlung hervorragender Meisterwerke hinterläßt hier von der Hessischen Malkunst einen hohen Eindruck. Ein feines



HESSISCHE LANDES-AUSSTELLUNG—DARMSTADT.

BLICK AUF DIE GESAMT-ANLAGE DER AUSSTELLUNG.

Erfassen der Landschaft, des hessischen Volks-Typus, der vor allem in Oberhessen so köstliche Motive liefert, gibt sich aus fast allen Werken kund, deren eingehende Würdigung später noch erfolgen wird. Die klangvollen Namen wie Bantzer, Bracht, O. H. Engel, Harburger, Heinz Heim, Ludw. v. Hofmann, Küstner, Noack, Ubbelohde seien hier nur erwähnt zum Beweis, daß die hessische freie Kunst noch nie so interessant und wertvoll vereinigt war, wie in dieser Ausstellung.

In den Räumen des Turmes, die sich im Innern als geräumiger erweisen als es von außen scheint, sind Aquarelle, Zeichnungen, Pastelle und graphische Arbeiten in großer Zahl und ebenso großer Vollendung ausgestellt. Zwei höher liegende Räume sind dem Großherzog und der Großherzogin als Aussichtszimmer gewidmet, und haben deshalb, dank besonderer Unterstützung durch private Gönner, eine überaus kostbare, künstlerisch wertvolle Ausstattung erfahren. Die Wand- und Deckenmalereien stammen vom Maler Hegenbarth und von dem Darmstädter Maler Ph. O. Schäfer. Aus dem obersten Turmgeschoß erschließt sich eine wundervolle Aussicht über Darmstadt und die herrliche waldreiche Umgebung der Stadt, weit in den Odenwald hinein und bis zum Taunus hinüber.

Die Plastik ist verhältnismäßig weniger zahlreich, aber auch sehr gut vertreten, insbesondere ist die Ausstellung August Gauls die erste, die über das Wirken dieses besten aller Tierbildner erschöpfend unterrichtet. Wenn mit der Schau über die freie Kunst die diesjährige Ausstellung beschlossen wäre, so würde sie bereits das lebhafteste Interesse aller Kunstfreunde beanspruchen dürfen. Die Ausstellung der »angewandten« Kunst, des Kunstgewerbes, ist nun aber nicht minder wertvoll, und bietet zudem am ehesten die Möglichkeit, zu prüfen, inwieweit die Kunst unsre Kultur durchdrungen hat.

Für die Errichtung der notwendigen vorübergehenden Ausstellungsbauten stand der stark abfallende Ostabhang der Mathildenhöhe zur Verfügung. Dem Haus für freie Kunst zu Füßen und gegenüber wurde durch Professor Albin Müller das »Gebäude für Angewandte Kunst« errichtet. Es gliedert sich entsprechend seines Inhaltes in verschiedene Massen, die um einen Hof herum gruppiert sind. Der Nordbau beherbergt die zahlreichen vom Staat in Auftrag gegebenen und hier vorgeführten Räume, die für öffentliche Bauten bestimmt sind. Hier finden wir den Schwurgerichtssaal für Mainz, das Zimmer des Landesgerichtsdirektors, die Richterbibliothek gleichfalls für den Justizpalast in Mainz, Schulräume, ein Sitzungszimmer für das Steuerkommissariat in Darmstadt, und den Saal im Offenbacher Schloß, der den historischen Formen des Gebäudes entsprechend in reicher deutscher Renaissance gehalten ist. Der Wartesaal für Bad Nauheim ist als Ehrensaal, mit Bildern von Ludw. v. Hofmann geschmückt, in die Mitte des Gebäudes gelegt, während die eigentliche Wohnungskunst im Südflügel untergebracht ist. In den Obergeschossen sind einfacher gehaltene Zimmer, vor allem die Schlafzimmer-Einrichtungen, zu finden. Diese Aufzählung zeigt, wie reichhaltig das Programm war, das der Architekt hier in seinem Bau unterbringen sollte. Umsomehr muß man anerkennen, wie durch die abgewogene Lagerung der Massen der Eindruck der Monumentalität erzielt ist, sodaß sich der mit überraschend geringen Mitteln errichtete Bau erfolgreich neben der auf der Höhe liegenden Baugruppe behauptet.

Der als Vorhof dienende sogenannte »Keramische Hof« ist als Binnenhof für ein Badehaus in Bad Nauheim bestimmt. Dank der Anregungen des Direktors der »Großherzoglichen Keramischen Manufaktur«, Professors Scharvogel, wurde hier zur Dekoration dieses an alte Kreuzgänge erinnernden Hofes das uralte, viel mißhandelte Material der Terrakotta herangezogen; der Bildhauer Jobst lieferte die Modelle, die durch Scharvogel gebrannt wurden. Das Ganze stellt einen ersten Versuch und eine der wertvollsten Anregungen der Ausstellung dar. Die Modellierung muß naturgemäß für diese wie Kachel verwendeten Platten flach und ohne Hinterschneidungen sein. Die hier gezeigte Verwendung der menschlichen Figur in naturalistischem Detail inmitten einer zarten Umrahmung scheint noch nicht ganz das Richtige zu sein, da die Figuren durch die Realistik den Eindruck des flach gewalzten erhalten. Eine größere Stilistik im ganzen, wie sie die ältesten Vorbilder der Keramik, die assyrischen Reliefs zeigen, dürfte der Technik angemessener sein. Aber diese Beobachtungen, die wohl der Künstler selbst machen wird, nehmen der hervorragenden Leistung nichts von ihrem Werte, ein beachtenswertes Vorbild aufgestellt zu haben, welches für unsre Kultur besonders wertvoll werden kann. Für die Dekorierung von Höfen, Bahnhofshallen, Wartesälen u. dergl.



PROFESSOR J. M. OLBRICH—DARMSTADT. Rückseite des Ausstellungs-Gebäudes für freie Kunst.

bietet sich hier ein mustergiltiger Baustoff, aus dem sich auch leicht eine ornamentale, großzügige, moderne Stilistik entwickeln kann. Die Schönheit des Kornes und die Fähigkeit seiner unverwüstlichen Tönungen sind ein weiterer Vorzug des schönen Materials.

Inmitten des Hofes steht ein Brunnen, gleichfalls von Jobst modelliert, bei dem die Linienführung und neben anderen köstlichen Details vor allem der oben angebrachte Tanz der Putten mit reizvoller Kranzverschlingung gut gelungen ist.

Die Ausstattung der Zimmer ist noch nicht ganz vollendet. Es fehlen vielfach die Möbel, Teppiche und Vorhänge, die dem Raum erst die Stimmung geben. Es sei deshalb die Würdigung im einzelnen späteren Besprechungen vorbehalten. Erwähnt sei nur, daß die Firma Ludwig Alter, Hofmöbelfabrik, unter Heranziehung sächsischer Künstler wie Max Hans Kühne und Prof. Schumacher eine Anzahl besonders wertvoller Räume geschaffen hat. Vor allem die »Halle« Kühnes zeigt eine Monumentalität, wie sie nicht häufig zu finden ist, während in seiner Diele die zahlreichen aufgelegten ornamentalen Motive den großen Eindruck des Ganzen beeinträchtigen. Albin Müllers »Musiksalon« ist eine einzig dastehende Leistung.

Ein dem Haus für angewandte Kunst angegliederter Vorbau enthält Verkaufsläden. Aus dem Umgang blicken wir auf den architektonisch gegliederten Garten Albin Müllers, der östlich von dem schmucklosen »Gebäude für Architektur« begrenzt wird. Im Innern des Architekturhauses sind vortreffliche Leistungen der Baukunst, dargestellt durch Photographien, Zeichnungen und Modelle, vereinigt. Als Ehrengäste sind hier die beiden Darmstädter Baukünstler Geh. Baurat Messel und Ludwig Hoffmann, der Stadtbaurat von Berlin, zu finden, zu deren Ruhme wohl nichts hinzugefügt zu werden braucht. Der hessische Staat stellt seine in den letzten 10 Jahren, meist unter Leitung des Geheimen Oberbaurats Professor Hofmann errichteten Bauten aus, eine Sammlung von Architekturbildern, die in ihrer reizvollen, zugleich allen wirtschaftlichen Anforderungen Rechnung tragenden Gestaltung berechtigtes Aufsehen machen werden.

Und nun schreiten wir hinab in den



PROFESSOR ALBIN MÜLLER DARMSTADT. AUSSTELLUNGS-GEBÄUDE FÜR ANGEWANDTE KUNST.



PROFESSOR ALBIN MÜLLER–DARMSTADT. Portal des Gebäudes für angewandte Kunst.

südlichsten Winkel des weiten Ausstellungsterrains, in dem der »Hessische Ernst-Ludwig-Verein zur Errichtung billiger Wohnungen« eine köstliche Siedelung als »Arbeiterdorf« hervorgezaubert hat. Um einem idyllischen Dorfplatz sind 6 einfache Häuser herumgelegt, deren Gestaltung den Zauber der »Volkskunst« erwecken. Ihre Schöpfer sind die Architekten Olbrich, Walbe, Mahr und Markwort, Rings, Georg Metzendorf und Wienkoop. Hier ist der Beweis erbracht, daß unsre Zeit und unser oft gerühmtes Bedürfnis nach »Licht und Luft« nicht notwendig zur Zerstörung aller Kulturen führen muß, daß es lediglich vom Geschick und der Phantasie des Künstlers abhängt, Bauten für unsre Bedürfnisse zu schaffen, die ohne historischen Formenapparat sich harmonisch der Umgebung anpassen. Hier sehen wir die erstrebte Eroberung eines »Grenzgebietes« der Kunst, und dieser Sieg, so unscheinbar und selbstverständlich er hier erscheint, läßt uns die Hoffnung hegen, daß einst auch noch andere unbeackerte Gebiete erschlossen werden. Hierhin sollte man alle Leute führen, die uns in tausenden von Exemplaren mit — Straßenlaternen und Briefkästen beglücken! Sollten im Hinblick auf diese »Kulturprobleme« nicht weitere Eroberungen möglich sein? — Die beiden aus Privatmitteln errichteten Häuser Sutter und Wagner-Gewin, gehen in Gruppierung und Linienführung etwas über das natürliche Bedürfnis hinaus. Den rechten Maßstab gibt uns hier wohl Olbrich mit seinem »Oberhessischen Haus«, welches freilich diesen Namen nur durch die Bauherrn und das Baumaterial verdient. Der Name kann irre führen. Eine spezifisch oberhessische Baukunst gibt es natürlich in unserer Zeit nicht, und ein in alter oberhessischer Weise errichteter Bau, etwa mit Schieferwänden, würde sich auf der Mathildenhöhe »deplaziert«, unangebracht ausnehmen. Olbrich baut daher ein vornehmes Eigenhaus, in feiner Tönung und Linienführung, und die solide Ausführung des Äußeren und Inneren mag von der Geschicklichkeit der oberhessischen Erbauer ein rühmliches Zeugnis ablegen.

Man muß sich bei Beurteilung der Ausstellung immer vergegenwärtigen, daß sie nicht eine ausschließlich von Künstlern geschaffene »Kunstausstellung«, sondern eben eine »Landesausstellung« darstellt. Es schadet ihr nichts, wenn ihr einige »Schönheitsfehler« anhaften. Soll sie doch zur Erziehung, nicht nur der Beschauer, sondern auch der Aus-

PROFESSOR J. M. OLBRICH – DARMSTADT. OBERHESSISCHES AUSSTELLUNGS-HAUS.



AUS DER KLEINWOHNUNGS-KOLONIE. ARCHITEKTEN A. WIENKOOP, G. METZENDORF, JOS. RINGS.



AUS DER KLEINWOHNUNGS-KOLONIE. ARCHITEKTEN A. WIENKOOP, G. METZENDORF, JOS. RINGS.

steller dienen, einen Maßstab bilden, an dem sich die Kräfte messen. Die ganze Veranstaltung darf in der Hauptsache als vortrefflich gelungen bezeichnet werden. Wenn ihr besondere Sensationen fehlen, so ist das nur ein gutes Zeichen dafür, daß die Kunst sich dem Leben genähert hat, daß sie nicht aus Eigenliebe oder um aufzufallen nach Sonderbarkeiten strebt, sondern daß sie dem Leben und der Kultur dient, und durch das Dienen beherrscht! Gerade der Mangel an Absonderlichem wird der Kunst neue Freunde werben, und die »Ausstellung 1908« wird beweisen, daß Kunst nicht gleichbedeutend mit Schmuck und Ornament ist, sondern mit Überzeugung und Veredlung. An dieser Erkenntnis haben die Künstler jahrelang gearbeitet.

PROF. DR. VETTERLEIN.



ARBEITERHAUS VON ARCHITEKT JOS. RINGS.



EMILIE MEDIZ-PELIKAN. Porträtstudie in Pastell.

EMILIE MEDIZ-PELIKAN † UND CARL MEDIZ.

Diese kleine Arbeit war schon in Vorbereitung, als die Trauerkunde ertönte, Emilie Mediz-Pelikan sei plötzlich einer Herzlähmung erlegen. Der Sensenmann hatte die geniale, unermüdliche Künstlerin an einem Märzabend von der Staffelei ins Jenseits abberufen, fort aus ihrer Arbeit, der sich immer weitere Perspektiven eröffneten, fort aus den Vorbereitungen einer Sonder-Ausstellung, die ihr Schaffen nach längerer Pause wieder einmal dem Publikum vor Augen führen sollte, fort aus einer glücklichen Ehe, die sie mit ihrem Gatten, dem Maler Carl Mediz, zu dem harmonischsten Bunde in Kunst und Leben vereinte. Noch wenige Tage vor dem schrecklichen Ereignis war ich draußen gewesen bei den »Medizen«, wie man in Dresdner Künstlerkreisen zu sagen pflegt, unbewußt die schöne Harmonie des Wirkens des Künstlerpaares bezeichnend, draußen in Neuostra, dem stillen Dörfchen im Weichbilde der sächsischen Hauptstadt. Es waren schöne Stunden gewesen, die ich bei den originellen Künstlerseelen verlebt hatte. Was ich gehofft hatte, hier über Emilie Mediz-Pelikan als einer Lebenden, zu höherer Entwicklung Berufenen, zu sprechen, ist nun leider vereitelt worden, ich muß über sie als eine Abgeschiedene reden. So werden denn einige kurze biographische Notizen am Platze sein.

Emilie Mediz-Pelikan wurde am 12. Dezember 1861 in Völcklabruck bei Gmunden in Ober-Österreich geboren. Sie begann ihre Studien 1884 in Salzburg, wandte sich dann nach München, wo sie 2 Jahre unter Professor Albert Zimmermann arbeitete. Der neuerblühende Naturalismus, der sich in Dachau einen Hochsitz gewählt hatte und



CARL MEDIZ. Porträt der Frau Mediz-Pelikan.

unter Bastien Lepages Einfluß üppig gedieh, zog auch die junge Künstlerin, die gerne eigene Pfade zu wandeln liebte, an und so begab sie sich in das moderne Lager, in dem ein Uhde, Olde, Baum, Stremel, Kalckreuth mit Hilfe der Moment-Photographie an kartoffelrodenden Frauen stürmerisch, drängerisch experimentierten. Ihre Arbeiten, die Selbstständigkeit und großes Wollen verrieten, fanden in diesem Kreise bald Anerkennung, vor allem auch die ihres nachmaligen Gatten Carl Mediz, der von Wien, wo er die Akademie mit wenig Freude kurze Zeit besucht hatte, über München hierher verschlagen war. Die gemeinsame Wurzel in demselben Vaterlande, trug dazu bei, die kollegialen Beziehungen fester zu verknüpfen und eine feste Freundschaft zu begründen, die in gegenseitiger Anregung ihren schönsten Ausdruck fand. Das Künstlerpaar war aber auch wie für einander geschaffen und wer den herben, schroffen, in sich fest geschlossenen Charakter Medizens von damals in Erwägung zieht, wird sich leicht denken können, daß ein kluges, eigenartiges, sanftes und tiefempfindendes Wesen, wie das der Emilie Pelikan, für ihn die glücklichste Ergänzung bedeutete. Carl Mediz verließ Dachau früher, um sich nach Paris zu begeben, er hoffte von Julians Akademie neue Offenbarungen, wo er unter Fleury zu arbeiten begann. Leider verwirklichte sich nicht, was er erwartet hatte, was sollte auch ihm, dem schlichten Sohn der Berge, das Leben in der rue Dragon! Fleury verstand ihn nicht und der Aufenthalt in der weltbekannten Malschule nahm ein Ende mit Schrecken, dadurch, daß der glatte Meister seinen eigensinnigen Schüler fortschickte. Damit war für diesen Paris erledigt, mit einem Male war es ihm klar geworden, welche Kluft sein oberdeutsches Wesen von französischem Geiste trennte und so begab er sich aufs Neue auf die Wanderschaft. Er ging nach Knocke, um in dem Frieden des plein-airistischen Paradieses seine Enttäuschung zu vergessen. Er sollte dort mehr finden: Seine Freundin Emilie Pelikan, die hier, gleich ihm, künstlerische Mißerfolge in der Suche nach neuen Ausdrucksmitteln zu überwinden trachtete. Die alten herzlichen Beziehungen wachten wieder auf und ihnen



EMILIE MEDIZ-PELIKAN. PORTRÄT VON GERTRUD MEDIZ.



EMILIE MEDIZ-PELIKAN. Sizilianische Landschaft.

gesellte sich bald das Gefühl inniger Liebe. Als das Paar im Jahre 1891 Knocke verließ, um in die österreichische Heimat überzusiedeln, da konnte es sich den Freunden und Verwandten als für alle Zeiten verbunden vorstellen; von der künstlerischen Freundschaft war man zur legalen Ehe übergegangen.

Als Wohnsitz nahm man zunächst Wien, wo man indeß vergeblich Fuß zu fassen suchte. Ein Refus folgte dem andern und als schließlich der zweiundzwanzigste deutlich genug bewies, man sei in der Kaiserstadt nicht am Platze, zogen Mediz und Frau nach Dresden, das ja für starke Individualitäten stets Gastfreundschaft gezeigt hat. Dresden sind sie denn auch treu geblieben und die schönsten ihrer Werke sind hier entstanden. Die Begabung von Frau Emilie Mediz-Pelikan ist typisch feminin bei aller ihrer Stärke, sie zeichnet sich vor allem durch Opferfreudigkeit und unbedingte Hingabe an das darzustellende Objekt aus, sie befaßt sich am liebsten mit dem Zarten, dem Lieblichen, das ihr Pinsel gemütvoll, wenn auch fern von aller Sentimentalität oder Süßlichkeit, ich möchte sagen mütterlich sorgfältig darzustellen suchte. Sie war ganz Weib und ganz Liebe. In den Zeiten, wo sie noch ganz sie selbst ist, legt sie die deutlichsten Proben davon ab in ihren Vegetationsbildern und in ihren Kinderbildnissen. Das Mikrokosmische der Pflanzenwelt lag ihr ganz besonders gut, ihr Sinn für das Natürliche und die Freiheit wies ihr bei der Darstellung den Weg. Sie ließ die Kinder Floras nicht zu sich kommen, um ihr in einer irisierenden Vase als Noten zu einem Farbenakkord zu dienen, sie ging zu ihnen hinaus in die Einsamkeit und dort redete sie mit ihnen abseits vom Gewoge der Straße über Sonnenschein und Wasserkraft, über Freunde und Nachbarn, und wenn sie nach Hause kam, brachte sie immer einen entzückenden Ausschnitt einer wirklichen Kleinwelt mit, an dem man nicht nur nichts vermißte, sondern von dem man gar noch viel Neues erfuhr. Ebenso glücklich bewegte sie sich auf dem



EMILIE MEDIZ-PELIKAN. »Der Glyzinienbrunnen«.

Boden des Kinderporträts, dieser ehrwürdigen Domäne des Kitsches. Sie verstand es, rein künstlerische Porträts zu zeichnen, ohne verliebten Mutteraugen in ihrer holden Torheit zu nahe zu treten. Ihr Frauenherz stand versöhnend zwischen Mutter Kunst und Mutter Liebe. Eine Meisterin des Rötels und des Farbstiftes, wußte sie sich in solchen Arbeiten auf wenige klassische Töne zu beschränken, mit denen sie mehr von einer Kinderseele zu sagen verstand, als manche Helden vom reinen Salonfirnis mit zwei Kasten voll himmlischer Pastellstifte.

Gar manche Dresdner Familie, die ihre Lieblinge der Kunst dieser einzigen Frau anvertraute, wird mir dieses Lob bestätigen können. So manche der entzückenden Zeichnungen hat etwas erhaben Altmeisterliches, ohne daß es gewollt erscheint. Kultur, dieses beliebte Wort, mit dem heute so gerne jongliert wird, besaß Frau Mediz nicht, sie stand der Natur unmittelbar gegenüber und dachte nur daran, sie sich urbar zu machen, alle bewährten Rezepte lagen ihrem urwüchsigen Talent fern. Ihr Kultus der alten Malgötter war frauenhaft objektiv und zu mehr als zu



CARL MEDIZ. »DIE SPINNERIN«.



CARL MEDIZ. »DIE SCHATZHÜTER«.



EMILIE MEDIZ-PELIKAN. »Ein Zirbelhain«.

einem höfischen Knix vor diesem oder jenem versteigerte sie sich nicht. Ich denke hierbei an das rührende Porträt ihrer Tochter Gertrud, die mit ihrem Battiströckchen die kleine Infantin spielen möchte.

In den Landschaftsbildern ihrer Mädchenzeit steht sie unter dem Einfluß der großen Revolution zu Gunsten des Freilichts, später lebte sie sich mehr und mehr in die festumrissene Eigenart ihres Gatten hinein und wird zu seiner würdigen Mitarbeiterin, zur Vertreterin seiner hohen Ideen, seines Stiles. Unsere Bilderbeigaben zeigen vortreffliche Beispiele ihrer verschiedenartigen Betätigung, das merkwürdigste Werk darunter ist vielleicht der Glyzinienbrunnen, der uns ein heiliges Mysterium, einen nicht zu betretenden unbetretenen Winkel aus der Welt der letzten Geheimnisse zu vermitteln scheint, an denen die hoffnungsreiche und hoffnungsvolle, nur zu früh verschiedene Künstlerin nun lebendigen Anteil hat. Ihr Bildnis finden wir am Anfang unserer Arbeit; es verrät das Wesen der Guten besser als es Worte vermögen, die Hand eines der sie kannte und liebte, hat es der Nachwelt aufbewahrt als Ergänzung zu dem schönen Wirkensbilde, das sie sich selbst in ihren Arbeiten geschaffen hat und das ihr hoffentlich immer eine ehrenvolle Stelle unter Deutschlands Malerinnen verleihen wird.

Carl Mediz ist ein urkräftiges, wildes und mächtiges Temperament, der echte Sohn der rauhen Gebirgswelt, in der seine Erlebnisse Ereignisse werden. Die Bedeutung seines Schaffens ist schon oft gewürdigt worden. Wer ihn kennt, muß ihn lieben. Der ganze Zauber von eisigen Firnen, die über tief beschattete Halden weltfremd herüberlugen,



EMILIE MEDIZ-PELIKAN. HOCHGEBIRGS-LANDSCHAFT.



CARL MEDIZ. »Zirbelbaum«.

von Edelweiß und Latschengrün, von Zirbelkieferduft und eiligen Gebirgsbächen ist um ihn und in ihm; Mediz ist seine Heimat und ihr getreuer ehrfürchtiger Spiegel zugleich. Wir haben die Alpenwelt im Laufe der Zeiten von vielen Geistern und vielen Pinseln serviert bekommen, man denke an die alte Romantik, an die Salontiroler, die so »schröckli vial Gmüat« verzapften und an die nach Bobsley und Ski schmeckenden alpinistischen Exerzitien junger Münchner, nie voll befriedigend. Nur zwei Männer haben sie heroisch dichterisch erfaßt: Segantini, der uns in seinen kunstvoll aus Prismenstrahlen gewebten Farben-Teppichen das Höhenrevier als das Land der Verklärung schilderte und Mediz, der uns sein kühles Heimatland als Kampfplatz der wilden Naturgewalten, als Wirkensstätte der Berggeister malt. Man kann sich dem düsteren Zauber solcher Kunst nicht versagen, mag auch ihr rauher Dialekt, das schwere bedächtige Schreiten auf Nagelschuhen, das bunte Kopftuch, zunächst seltsam wirken inmitten des zierlichen Pariser Salongeflüsters, zwischen den nervösen Zuckungen überreizter Seelen oder der bequemen klaren Ausdrucksweise moderner Naturreporter. Im Jahre 1898 hat er den Süden besucht, er hat ihn mit den erstaunten Augen des naiven Reisenden gesehen, erlebt hat er ihn nicht, dazu war und ist er nicht leicht und sorglos genug. So ist er denn auch bald in seine alte malerische Heimat zurückgekehrt und wir wollen hoffen, daß er dort noch lange bleibt. Unsere Abbildungen zeigen verschiedene Seiten seines Könnens — nicht alle — und vor allem bleiben sie uns den herben Zauber seiner markigen Farben schul-



CARL MEDIZ. »Frühlingsstimmen«.

dig, dennoch sprechen sie dem Nachdenklichen eine beredte Sprache. In der Spinnerin und den Schatzhütern raunt er selbstbekennerisch von seinem Eigensten, der untrüglichste Beweis für das durchaus Selbständige seiner Persönlichkeit. Gemalte Symbole aufzulösen in Worte ist gefährlich, ich will mir daher den Versuch ersparen, wer die Hieroglyphen der Künstlerseelen zu entziffern liebt, wird ja ohnehin nicht allzuschwer herausfinden, welche Schätze diese würdigen Häupter eines uralten Volkstums hüten, wer das einsame Mädchen auf weltfernem Grat, das scheu seinen Faden spinnt, sein mag! Der rein malerisch Genießende kommt auch so auf die Rechnung in den Wundern der Zeichnung, des Stils und des Farbenauftrages, zumal in Werken wie der köstliche Zirbelbaum. Angesichts solcher Arbeiten, gedenkt man der Worte, die Goethe dem Seismos in den Mund legt:

Wie ständen Eure Berge droben
In prächtig reinem Ätherblau
Hätt' ich sie nicht hervorgeschoben
Zu malerisch entzückter Schau.

Von Mediz, dem Lithographen und Zeichner, mag einmal an einer anderen Stelle die Rede sein und zwar ausführlicher und umfassender, als es der hier beschränkte Raum zuläßt. Daß dem ernsten Meister gesegnetes Schaffen am vereinsamten Herde ein Trost sein möge in dem schweren Verluste, der ihm die treue Lebensgefährtin entriß, wird jeder mit uns wünschen. — KUNO GRAF HARDENBERG.



DAS LANDHAUS SCHIMMELPFENG IN ZEHLENDORF.

ERBAUT VON CAMPBELL & PULLICH—BERLIN.

Was die Freunde Campbell und Pullich in gemeinsamer Arbeit erstreben, und was unsere deutsche Wohnungskunst von ihrem eigenartigen Vorgehen erwarten darf, wurde hier bereits gelegentlich einer früheren Publikation erörtert. (Vergl. Deutsche Kunst und Dekoration 1907, Novemberheft.) Die auf den folgenden Seiten vorgeführte Bilderserie mag als eine weitere Illustration des damals Gesagten aufgefaßt werden. Eine wesentlich neue Note weist das Landhaus Schimmelpfeng (in Zehlendorf bei Berlin, Katharinenstraße 18) nicht auf. Es bildet nur eine praktische Erprobung der künstlerischen Grundsätze, von denen damals die Rede war.

Es wird eine Zeit kommen, wo man von derlei schlichten, durch ihre Bestimmung von innen heraus geformten Gebäuden kein Aufhebens mehr machen wird, — weil sie zur Selbstverständlichkeit geworden sind. Heute haben diese Werke für uns größere Bedeutung als die kunstvollsten Luxusbauten. Sie markieren den Weg, auf dem allein die Gesundung unserer leidenden Architektur erfolgen kann. Das von der Talmiarchitektur der Parvenuzeit geblendete Publikum kann nicht nachdrücklich genug auf sie hingewiesen werden.

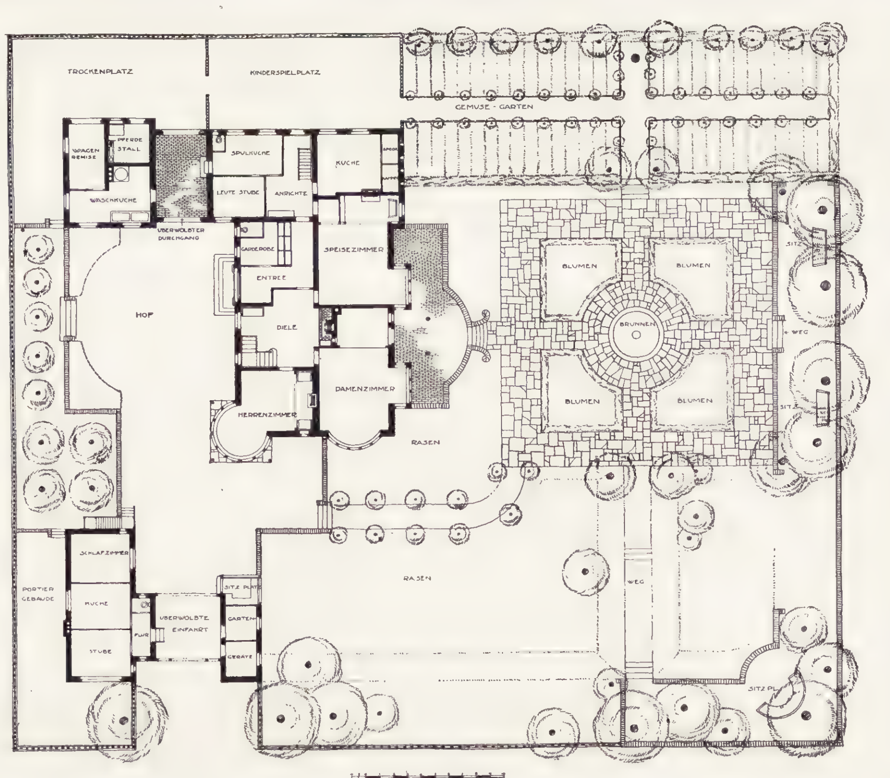
Das Landhaus Schimmelpfeng ist, abgesehen von dieser Solidität der Baugesinnung, absolut keine Merkwürdigkeit. Der ganze Bau stellt nichts weiter dar als die angemessene Umkleidung eines komfortablen Haushalts. Es hält sich auf der einen Seite ebenso von aller Künstelei fern, wie es auf der andern es verschmäht, mit falschem Putz das fürstliche Palais zu kopieren. Es ist ein »Landhaus«, nicht mehr und nicht weniger. Es ist für den Gebrauch bestimmt und wird seine beste Seite auch erst im Gebrauch offenbaren. Auf eine prunkvolle Schauseite kann es verzichten, weil es nur um die Liebe des Besitzers wirbt. Es braucht sich nicht für die Straße zu putzen.

Eine Folge davon ist es nun, daß zwar der Grundriß und die praktische Ausgestaltung viel Erfreuliches bieten, daß jedoch über die Architektur als solche wenig zu sagen bleibt.

Unsere Grundrisse zeigen die Anlage des Hauses und des Gartens. Das eigentliche Wohnhaus ist von der Straße zurückgezogen und ihm ein Torgebäude vorgelagert, das mit einer Pförtnerwohnung verbunden ist. Von einer portalartigen Ausbildung wurde hierbei vollständig abgesehen. Der Besucher



CAMPBELL & PULLICH BERLIN. **Landhaus Schimmelpfeng – Zehlendorf. Blick von der überdachten Einfahrt aus.**



CAMPBELL & PULLICH – BERLIN. GRUNDRISS-DISPOSITION.



Grundrißdisposition des Obergeschosses.

die diese Baugruppe, ebenso wie der am anderen Ende angebaute überdachte Sitzplatz, angenehm belebt. Das alles fügt sich ungezwungen und scheinbar absichtslos zusammen.

Das ist mir überhaupt das Liebste an Campbells Art, daß sie nichts weiß von Koketterie oder doktrinärer Absichtlichkeit. Er gestaltet so frei, so natürlich, so »naiv«, möchte man beinahe sagen, wenn man nicht heimlich diesen festen Unterbau reifer Geschmackskultur spürte. Ganz ungekünstelt ist sein Schaffen, und doch geht es über rohe Zweckmäßigkeit weit hinaus. . . .

Über den Hof gelangen wir zum Hauptgebäude, das die Seiten 244 bis 245 wiedergeben. Es ist ein länglich rechteckiger Trakt mit einem Erd- und einem Obergeschoß, an den sich rechtwinklig ein einstöckiger Anbau

soll nicht schon am Eingang, wie es sonst meist geschieht, möglichst glänzend empfangen werden. Ein Empfangsgebäude kann man diese Durchfahrt wahrlich nicht nennen. Dafür wird aber der Gast reichlich entschädigt durch den reizenden Anblick, der sich ihm gleich beim Eintritt auftut. Von dem dunklen Rahmen des Torgebälks wie ein Bild eingefaßt erscheint das Hauptgebäude in seiner reichen und glücklichen Gliederung. Von außen gibt sich das Torhaus ganz anspruchslos. Der schlichte weiße Gartenzaun geht bis dicht an das Haus heran und bildet auch das Gitter des Tores. Später, wenn die Bäume herangewachsen, werden sie noch viel zur Füllung und Abrundung dieser Gruppe beitragen. — Das Torgebäude enthält die Wohnung des Portiers und andere Nutz - Räumlichkeiten. Auf den Dachboden führt die außen angebrachte Holztreppe,



CAMPBELL & PULLICH—BERLIN. Haupt-Eingang.

ANSICHT VOM GARTEN.



CAMPBELL & PULLICH—BERLIN. LANDHAUS SCHIMMELPFENG—ZEHLENDORF. ANSICHT VOM HOF.



ERKER AM HERRENZIMMER.



CAMPBELL & PULLICH—BERLIN. LANDHAUS SCHIMMELPFENG. TERRASSE NACH DEM GARTEN.



EINFAHRT VON DER STRASSE.

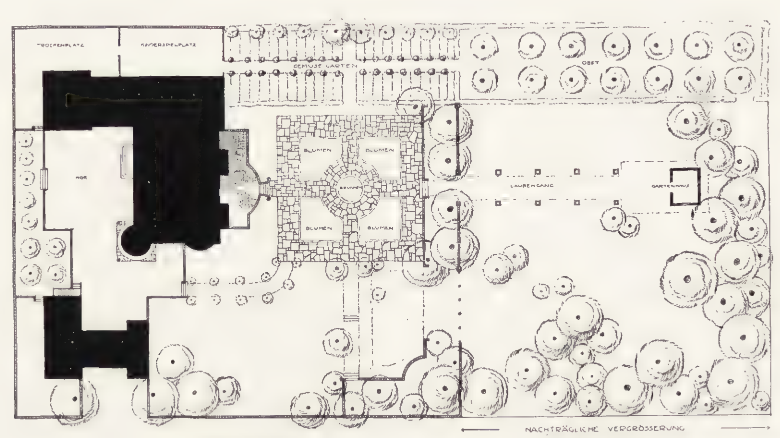


CAMPBELL & PULLICH. LANDHAUS SCHIMMELPFENG. BLICK AUF EINFAHRT UND PORTIERHAUS.



CAMPBELL & PULLICH-BERLIN. Gartenhaus.

mit Waschküche, Stall und Wagenremise anschließt. Das Wohngebäude trägt dunklen Verputz und rotes Ziegeldach. Das Fachwerk ist aus dunklem Kiefernholz, zu dem das weißgestrichene Holz der Fenster in lebhaftem Gegensatz steht. Von den fünf Giebeln, die sich dadurch ergeben, daß an den Längstrakt ein Quertrakt am Ende angesetzt und einer in der Mitte eingesetzt ist, sind die des Mitteltrakts am stärksten herausgearbeitet, da der nach dem Hof schauende das Zentrum des Hauses, die Diele, sein Widerpart aber die nach dem Garten schauende, im Organismus des Hauses ebenfalls wichtige, Terrassenpartie betonen muß. Diese bildet ja den Ort, wo man sich, im Sommer wenigstens, die meiste Zeit aufhält. Ist die Diele das Zentrum, so liegt hier der Kulminationspunkt des Landhauses. Darum ist diese ganze Gruppe auch architektonisch am reichsten ausgebildet. Hier allein tritt etwas Ornament auf, das wir sonst ringsum vergeblich suchen.



GRUNDRISS DER GESAMTEN GARTEN-ANLAGEN.



CAMPBELL & PULLICH—BERLIN. Landhaus Schimmelpfeng. Diele.

Vom Garten aus führt eine Steintreppe zu einer geräumigen Terrasse, die sich zur Aufstellung von Teetischen, Zierpflanzen usw. vorzüglich eignet. Ein Teil davon ist von der Altane des ersten Stocks überdacht. Zu beiden Seiten dieser säulen-gestützten Altane erheben sich wie mächtige Pylonen zwei rechteckige Erkervorbauten, die besonders im ersten Stock, zusammen mit der Altane, einen Festplatz für den Aufenthalt in Licht und Luft bilden. Der Giebel, der gegen die Straße schaut, ist nicht so sehr betont, doch immerhin malerisch gegliedert. Den ersten Stock belebt eine Veranda mit weißem Gebälk, das Erdgeschoß hat zwei Erker, von denen der am Hofe noch eine besondere Zier erhalten hat durch die rundum laufende Bank, die von dem weit herunter gezogenen Dach geschützt wird.

Von der Haustüre gehts über den Flur in die »Diele«, von der die Seiten 248, 249, 252 und 253 verschiedene Ansichten zeigen. Das Holzwerk besteht aus graublau gestrichener Kiefer, von der sich die grünliche, weiß und bunt gemusterte Tapete abhebt. Ihr Licht erhält die Diele von dem großen Treppenfenster unter dem Giebel, der gegen den Hof schaut. Unter der Treppe liegt in einer Nische (mit Bücherablage, Sitzplatz und Heizkörper) noch ein Guckfensterchen mit Ausblick auf Hof und Haustüre. Gegenüber ist in die Wand eingemauert der große Kamin, um den man sich zusammensetzt. Er bildet auch farbig den Mittelpunkt des Raumes mit seinen echten alten Delfter Fliesen in roter und blauer Handmalerei, mit den roten Ziegelsteinen, dem blanken Gerät und der kräftig bunten Stoffschürze, die wohl den Abzug des Rauches und der Wärme nach der Decke zu verhindern soll.

Die Bänke und Stühle bestehen zum Teil aus dunkler Eiche, zum Teil sind sie bemalt. Von der Decke hängt eine schwere Krone aus Schmiedeeisen. Nicht vergessen sei das kleine Guckloch in der Rückwand neben dem Kamin, das ein Blick ins Damenzimmer und durch dessen Fenster in den Garten gewährt.

Die Diele stellt den Verkehrsknotenpunkt des Hauses dar. Neben der Treppe, die zum Obergeschoß führt, öffnet sich eine Tür ins



CAMPBELL & PULLICH – BERLIN. Landhaus Schimmelpfeng. Diele.

Herrenzimmer, eine zweite rechts vom Kamin ins Damenzimmer, eine dritte links vom Kamin ins Speisezimmer und die vierte dicht daneben in den Flur. Trotzdem ist der Gesamteindruck des Raumes geschlossen und ruhig, vermöge namentlich der straffen Holzarchitektur und der diskreten Behandlung der Türen.

Auch das Speisezimmer ist geschlossen, einheitlich in der Gesamterscheinung, trotzdem recht intensive Farbengegensätze zur Anwendung kamen. Die Holzarchitektur ist in dunkler Kiefer ausgeführt, die kräftigeren Nutzmöbel in Eiche, Zierschränkchen und ähnliches aber in Nußbaum. Zu dieser Verschiedenheit der Hölzer kommt noch eine größere in den Tapeten und Textilstoffen. Bis zur Simshöhe erstreckt sich eine schwarze Velourtapete, die in stärkstem Gegensatz steht zu dem vielen Weiß des Speisezimmers, der Gedecke und Teller und Bestecke. Darüber zieht sich ein bunter Morrisfries mit rotbräunlichen Früchten, und noch lebhafter ist die Buntheit der Vorhangstoffe und Kissen. Neben dem weißen Kamin steht ein buntbemalter Stuhl, das Tassenschränkchen in der Ecke hat innen bunte Stoffbespannung. Hier und dort stehen noch alte Krüge, Teller, Leuchter, Kästchen, Kissen, alles ebenfalls bunt. Und trotz dieser gehäuften Buntheit ist doch ein festes Bild entstanden von lebhafter, aber nicht greller Farbigkeit.

Unsere modernen Kunstgewerbler ziehen sich immer mehr auf vorsichtig gedämpfte Farbenharmonien zurück, sie fangen an, akademisch zu werden. Ist das ein Zeichen reifenden Geschmacks? Hier gefällt sich ein Engländer, der von zuhause einen sehr ausgereiften Geschmack mitbrachte, im kecksten Spiel der Farbe. Und er hat Glück in seinem Übermut. Noch keine seiner »Frechheiten« hat ihm einen Raum verdorben.

Im Speisezimmer sind die Fensterpartie und die Kaminpartie besonders ausgebildet. Letztere zeigen wir in der Reproduktion. Hier ist die Decke herabgezogen, um einen gemütlichen Winkel zu schaffen. Der Kamin selbst weist die schlichtesten Formen auf. Das Fenster neben dem Zierschrank gehört zur Anrichte, die so ihr Licht erhält. Unter dem Fenster ist ein Heizkörper eingebaut,



CAMPBELL & PULLICH BERLIN. Kamin-Nische im Speisezimmer.

das Fensterbrett zum Erwärmen der Teller eingerichtet. Das Speisezimmer hat Ausblick auf Terrasse und Garten. Es liegt auch insofern vorteilhaft, als sich Anrichte, Küche, Speisekammer und Spülküche unmittelbar anschließen. Eine Leutestube befindet sich ebenfalls in der Nähe der Küche.

Der vordere Teil des Erdgeschosses beherbergt das Herren- und das Damenzimmer, die beide sehr geräumig sind. Im Herrenzimmer dominiert der mächtige, lichterfüllte Erker, an den außen die weiße Holzbank sich anlehnt. Die übrigen Wände sind dem Kamin und umfangreichen Bücherstellagen eingeräumt. Das Holzwerk besteht hier durchweg aus dunkler Eiche. Darüber zieht sich ein gelblicher, reich gemusterter Fries. Als weitere Farben treten dazu die roten Ziegelsteine, der grünlich-blaue Tapisseriestoff, die Teller und Leuchter und namentlich die bunten Bücherrücken.

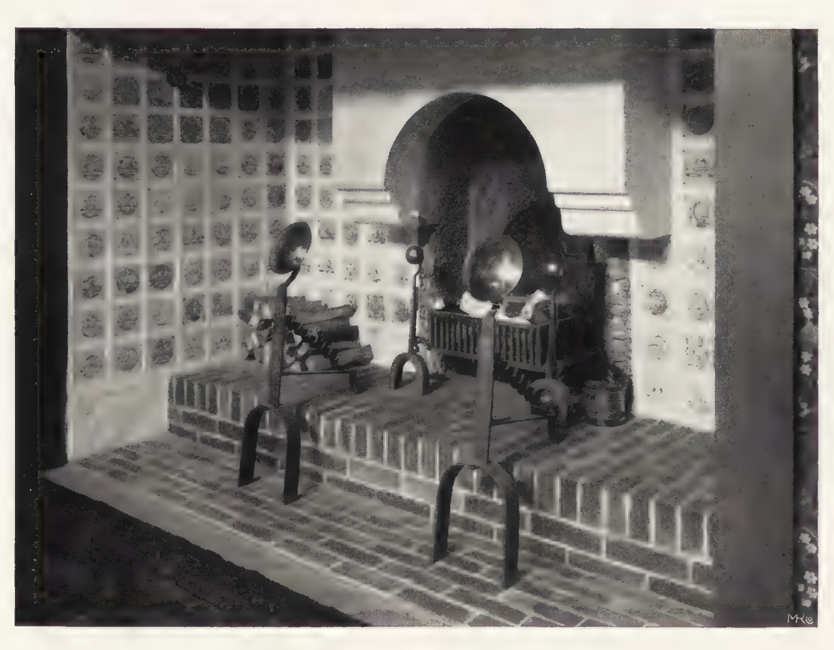
Das Damenzimmer ist vorwiegend in weiß gehalten. Es empfängt Licht von zwei Seiten, vom Erker an der Vorderfront und von den Fenstern der Gartenseite. So wäre der ganze Raum in Licht und Weiß getaucht, wenn nicht der Künstler auch hier wieder die lebhafteste Buntheit als Gegensatz eingeführt hätte. Bunte Stoffe dienen als Bezüge der Möbel, und von der Wand leuchten handgedruckte Tapeten mit Papageien und Blumengewinden in stärkster Farbigkeit. Übrigens sind diese handgedruckten Tapeten technisch eine äußerst delikate Arbeit, die der Malerei in nichts nachsteht. Die Nische dieses Damenzimmers (mit der Tür zur Terrasse) zeigt die Reproduktion (Seite 256), die allerdings von der farbigen Wirkung dieses Raumes, wie auch der übrigen, nur eine schwache Andeutung geben kann.

Im Obergeschoß, dessen Räume hier nicht abgebildet werden konnten, bildet das Frühstückszimmer mit dem großen halbrunden Balkon und den anschließenden Erkern ein natürliches Zentrum. An seiner einen Seite liegt das Schlafzimmer der Eltern, an der anderen Schlaf- und Spielzimmer der Kinder. In dem hinteren Querbau folgen die Fremden-



CAMPBELL & PULLICH BERLIN. KAMIN IM SPEISEZIMMER. LANDHAUS SCHIMMELPFENG.

CAMPBELL & PULLICH—BERLIN. KAMIN IN DER DIELE.



LANDHAUS SCHIMMELPFENG IN ZEHLENDORF.



CAMPBELL & PULLICH—BERLIN. Kamin in der Diele.

zimmer. Von da führt ein niedriger Gang in das Dachgeschoß des Anbaus, in dem eine Dunkelkammer und ein Kneipraum untergebracht sind.

Über die formale Seite der Einrichtung ist wenig zu bemerken. Äußerste Diskretion war hier Grundsatz. Desto größeres Gewicht wurde auf die Gesamtarchitektur der Räume gelegt. Ihr ordnen sich alle Einzelmotive unter. So entstanden wohlproportionierte Räumlichkeiten von organisch-einheitlicher Erscheinung. Die Struktur der Wand tritt immer markant hervor. Eine durchgehende Horizontale gliedert und ordnet und faßt (als Sims oder Sockel) energisch zusammen. Über dem Sims läuft ungebrochen ein Fries rings um die Wände. Die Decke ist glatt oder einfache Balkenlage. Charakteristisch für die Wandgestaltung sind die von der Holzarchitektur kräftig gerahmten farbigen Flächen. Diese buntbedruckten Stoffe und Tapeten treten eigentlich nie ohne Rahmung auf und wirken so fast wie Füllungen oder Bilder. Besonders originell wirken die langgestreckten, schmalen Ausschnitte, die nur Teile des Rapports geben, wovon Seite 250 oben ein Beispiel zeigt. Auch alle Vertiefungen in der Wand, wie besonders die Kaminnischen, sind bildartig gerahmt und meist auch als Ganzes von abstechender Farbe. — Übrigens ist ein scharfer Unterschied gemacht zwischen Holzarchitektur und Möbel. Das letztere hat seinen eigenen Charakter bekommen, in dem die Unzugehörigkeit zur Wand, die Selbstständigkeit, die Beweglichkeit stark betont sind. (Unsere Moderne verwischen allzuoft diesen Sondercharakter des Möbels.)

Nun über den Garten noch ein paar Worte! Unsere Architekten sind eben im Begriffe, sich auch des Hausgartens zu bemächtigen. Es ist verständlich, wenn in dieser Zeit des Kampfes die Forderung des »architektonischen Gartens« etwas zu einseitig aufgestellt wird. Entgegen dem Sinn des Wortes »Garten«. Das begreift doch Kunst und Natur in gleicher Potenz in sich.



CAMPBELL & PULLICH BERLIN. Kamin-Nische im Herrenzimmer.

Der Hausgarten bildet den Übergang von der strengen Architektur des Hauses zur freien Natur. Zu abstrakter Geometrie sollte man ihn deshalb nicht mißbrauchen.

Der Garten des Hauses Schimmelpfeng ist nichts weiter als dieser Übergang von Hausarchitektur zu freier Natur in konzentrierter Form. Von den eben erwähnten Terrassen steigt man über eine Steintreppe hinab zu einem gepflasterten Karree mit Blumenbeeten um einen Springbrunnen: Hier waltet strengste Architektur, ebenso auch in den geraden Wegen, die kreuzförmig von seinen Seiten ausgehen. Der eine führt rechts zwischen Bäumen bis zur Straßenmauer und nach einer Wendung zu einem erhöhten Sitzplatz. Auf dem Wege links gelangen wir zum Gemüsegarten. Und geradeaus führt ein Weg durch eine lange schattige Pergola bis zu dem strohgedeckten romantischen Gartenhäuschen mit dem weißen Pfau auf dem First, das wir auf Seite 247 sehen. Zeigt nun schon diese Hütte eine ziemlich bäuerliche Architektur, so soll rechts und links der Pergola reine »Wildnis« herrschen. Zwischen den Pfeilern der Pergola (in den Zwischenräumen sind Blumenbeete angelegt), werden sich dann, wenn einmal alles belaubt und zugewachsen ist, wechselnde Ausblicke in diesen Teil freiwaltender Natur bieten.

Eigentlich ist der Garten durch eine Mauer in zwei Teile geschieden (hie Kunst-, hie Naturgarten!) und die Pergola unternimmt nur einen Vorstoß der Architektur in die Wildnis hinein. Die Mauer ist zudem teilweise durchbrochen, sodaß auch hier eine Art Kommunikation entsteht.

Von dem Gartenhäuschen bis zu den Terrassen zieht sich in schnurgerader Richtung die Hauptachse des Gartens, die auch am meisten ausgestattet ist. Auf der einen Seite liegen vorwiegend Rasen und freier Strächer- und Baumbestand, auf der andern sind Obst- und Gemüsegärten und anschließend daran ein Kinderspielplatz und ein Trockenplatz vorgesehen. Wie der Bau und die einzelnen Räume ist also auch das gesamte Anwesen, obwohl seine Anlage so einfach und natürlich erscheint, doch mit feinster Überlegung disponiert.

ADOLF VOGT.



CAMPBELL & PULLICH—BERLIN. Landhaus Schimmelpfeng. Bibliothek im Herrenzimmer.

III. Internationaler Kongreß zur Förderung des Zeichen- und Kunst-Unterrichtes und seine Anwendung auf das Gewerbe, London 1908.

Die Vorarbeiten für den Londoner Kongreß bewegen sich in Deutschland, wie es scheint, in sehr langsamem Tempo. Leute, die seitens der betreffenden Komitees über den Kongreß unbedingt längst hätten unterrichtet sein müssen, wußten, wie ich zu meiner Überraschung wiederholt feststellen konnte, bis vor kurzem gar nichts über den geplanten Kongreß. Man hört bei uns kaum etwas über Vorbereitungen innerhalb der Fachvereine, die ihre Beteiligung nach „Bulletin 1/2" zugesagt haben, nichts von bewilligten Reisevergünstigungen oder von Unterstützung der Sache durch Kunstfreunde und Korporationen, die sich mit Kunst und Kunstindustrie befassen, auch sind bisher meines Wissens seitens deutscher Regierungen, Gemeinden etc. keine offiziellen Delegierten für den Kongreß ernannt worden. Jetzt etwa noch erfolgende Ernennungen sind schon von zweifelhaftem Wert, weil die Zeit bis zur Eröffnung des Kongresses für eine ernste Vorbereitung kaum noch ausreicht. Obwohl der Kongreß danach durch Deutsche wohl ebenso schwach wie der letzte Berner besucht sein wird, so will ich doch das Wichtigste aus dem soeben von der „Internationalen Vereinigung zur Förderung des Zeichenunterrichtes" herausgegebenen „Bulletin 3/4" mitteilen.

Wir erfahren, daß Teilnehmer aus Österreich-Ungarn, England, Schottland, Irland, Frankreich, Rußland, Schweden, Amerika, Neufundland, Indien, Neuseeland und der Schweiz angemeldet sind. Deutschland wird nicht genannt! Gesuche um Raum für die Ausstellung seien aus Amerika, Neufundland, Schweiz, Holland, Schottland, Ungarn, Belgien, Deutschland, Irland, Finnland und Österreich eingegangen. Indien habe Ausstellungs-Gegenstände versprochen, wahrscheinlich würden sich auch Schweden, Italien, Frankreich, Neu-



CAMPBELL & PULLICH—BERLIN. Landhaus Schimmelpfeng. Damenzimmer.

seeland, Kroatien (dies scheinen die Verfasser für ein selbständiges Kaiserreich zu halten), Mexiko und Japan beteiligen. Man hofft auf eine bisher unübertroffene Ausdehnung der Ausstellung und nimmt an, daß sie einen von früheren Ausstellungen abweichenden Charakter bekommen werde. In Verbindung mit der Zeichen-Ausstellung plant man eine gewerbliche Ausstellung. Interessant für uns ist, von welchen Seiten bisher größere Geldsummen eingelaufen sind: 500 £ von Pierpont Morgan, 250 £ vom Verein der Goldschmiede, 105 £ vom Verein der Kürschner, 105 £ vom Verein der Zimmerleute, 50 £ vom Verein der Tucharbeiter, 50 £ von der Erziehungs-Kommission von West-Riding of Yorkshire, 26,5 £ vom Verein der Spezereihändler, 25 £ von der Erziehungs-Kommission der Stadt Leeds. Ob wohl jemals in Deutschland ein Verein von Spezereihändlern eine Summe von 500 Mark oder ein Verein von Kürschnern 2100 Mark für Kunsterziehung verausgabt hat?

Besonders groß scheint die Beteiligung seitens Amerikas zu werden. Amerikanische Teilnehmer werden in nicht weniger als acht Gesellschaften die Reise nach Europa antreten und auf der Fahrt nach London meist den Umweg über Spanien, Italien, die Alpen und den Rhein machen. Hoffen wir, daß sich in letzter Stunde auch noch recht viele Deutsche als Mitglieder für den Kongreß einzeichnen und daß deutsche Behörden und Korporationen in liberaler Weise denen entgegenkommen, die den Wunsch, aber nicht die Mittel haben, die Reise nach London zu machen. OTTO SCHEFFERS—DESSAU.



Modell von Karl Huber—Offenbach.

GARTEN-TERRAKOTTEN DER GROSSHERZ. KERAMISCHEN MANUFAKTUR DARMSTADT

VON
VICTOR ZOBEL.



Torpfeiler-Bekrönung in Terrakotta.

Die Bewegung für eine bessere Gestaltung des Gartens schreitet seit einiger Zeit erfreulich vorwärts. Man hat eingesehen, daß es einseitig ist, nur auf den Architekten zu hören, der die Fragen aufgerollt hat; auch der Gärtner, den man als Gestalter fast entbehren zu können glaubte, beginnt wieder in seine Rechte zurückzugelangen, die Kultur und Verwendung der Pflanze wird nicht mehr als etwas nur Handwerkliches von der Planlegung getrennt. So wird wieder, wie in den älteren Zeiten, für das Gartenbauen eine besondere Bildung gefordert, die tektonisches Gefühl und gärtnerische Kenntnisse gleichermaßen umfaßt.

Aus dieser Forderung ist auch das Bedürfnis entstanden, dem Gartenbauer für den bildnerischen Teil seiner Aufgabe architektonisches Einzel-Material an die Hand zu geben, das bisher in würdigen Formen fast gänzlich fehlte. Er braucht es, um ohne Hemmungen und kostspielige Vermittlungen arbeiten und in freiem Schaffen auch einmal des Architekten ganz entraten zu können, mehr vielleicht als ein anderer Bildner, weil einerseits die Pflanze als sein Hauptmaterial seine Aufmerksamkeit voll in Anspruch nimmt, andererseits seine Kunst durchaus Sache des Erfühlens und Vorausbestimmens ist.

So ist es ein erfreuliches Zeichen, wenn jetzt auch bei uns, nach englischen Vorgängen, Unternehmen ins Leben treten, die dem Gartenbauer in bescheidenen, unaufdringlichen aber durchaus einwandfreien Formen das



MODELL VON KARL HUBER OFFENBACH A. MAIN.



ENTWURF VON PROF. SCHARVOGEL – DARMSTADT.

Material bieten, dessen er zur Herstellung des Skeletts seiner Gärten bedarf, besonders für alle die Fälle, in denen er nicht mit dem Hauserbauer gemeinsam arbeiten kann. Häufig werden auch möglichst unpersönlich geformte Ausstattungsstücke gerade wegen ihrer Zurückhaltung höher zu schätzen sein, da in einem Garten die Pflanze immer der wesentliche Bestandteil sein sollte. — Einen sehr willkommenen Beitrag zu guter Garten - Ausstattung liefern die hier in einigen Beispielen gezeigten Terrakotten, die von Professor J. J. Scharvogel zum Teil nach Entwürfen von Karl Huber in der Großherzoglichen Keramischen Manufaktur in Darmstadt hergestellt sind. Die Anregung dazu ging vom Großherzog selber aus, der schon bei der Gründung der Manufaktur diesen Plan ins Auge gefaßt hatte. Auf dem besonderen Gebiet der Terrakotta - Herstellung ist mit diesen Arbeiten überdies eine ehemals geübte Brennweise von neuem und in technisch außergewöhnlich glänzender Weise angewendet worden. Wir pflegen heute mit dem Namen »Terrakotta« nur diejenigen keramischen Erzeugnisse zu bezeichnen, die, ohne des Schutzes einer Glasur zu bedürfen, allein durch die Beschaffenheit der gebrannten Erde im Wetter aushalten. Im Gegensatz zu gewöhnlicher Töpferware, die weich und wasserdurchlässig ist, hat man bei den Terrakotten in scharfem Feuer besonders an der Oberfläche eine dichte Struktur erzielt; dieser wesentliche Unterschied bewirkt, daß Töpferwaren im Freien bald verwittern, während Terrakotten auch im Winter nicht ausfrieren, wenn aus den Hohlräumen die Blumenerde entfernt wird. Die Erdmischung der Scharvogelschen Terrakotten ist sehr glücklich gewählt, das Korn des Scherbens von großer Feinheit, ein Vorteil, der bei der Modellierung und in der Weichheit der Formen stark mitspricht. Auch ihr durch den Brand entstandener Farbton, ein ganz gedämpftes orange - gelb, steht besonders zum Grün der Pflanze vorzüglich, umsobesser, wenn im Laufe der Zeit eine gewisse Patina die einfarbige Fläche belebt. — Erst jetzt also, mit diesen Arbeiten der Darmstädter Manufaktur stehen für mancherlei Bedürfnisse unserer schönen Gärten vornehme Terrakotta - Erzeugnisse in den Formen unserer Zeit zur Verfügung; wir haben nicht mehr nötig, Nachbildungen alter italienischer Gefäße aufzustellen, die wir aus England kommen lassen, und werden hoffentlich auf



Entwurf von Prof. Scharvogel—Darmstadt.





MODELLE VON KARL HUBER—OFFENBACH A. M.

diesem Wege auch von der fürchterlichen Gnomen- und Pilzplage allmählich befreit.

Von den großen Pflanzen-Töpfen, die den wesentlichen und wichtigsten Bestandteil der neuen Erzeugnisse bilden und für die ich vorausschicke, daß sie in der Werkform und nicht auf der Drehscheibe hergestellt sind, scheinen mir in der Formgebung die am meisten geschlossenen mit breiter Basis für ihren Zweck die besten zu sein, die deshalb auch am ruhigsten



ENTWURF VON PROF. SCHARVOGEL DARMSTADT.

BRUNNEN IN TERRAKOTTA.

und wuchtigsten wirken. Bei der Art des Materials mit seiner schönen Flächenwirkung sollte, so scheint mir ferner, nicht ein kleines wiederkehrendes Ornament größere Flächen als Muster bedecken, das in ihnen weichlich verschwimmt; sondern das schmückende Ornament sollte an wichtiger Stelle zusammengefaßt auf die glatte Fläche gesetzt sein, aus der es in kräftigen Formen charaktervoll und deutlich sich heraushebt. Darum schätze ich am meisten das auf S. 259 wiedergegebene Modell, das an den Griffstellen den auch als Ornament ausgezeichneten Löwenkopf mit den Schlangen zeigt.



MODELL VON KARL HUBER – OFFENBACH A. M.

Anzufügen wäre, daß mir als Gebiet, auf dem eine neue Architektur-Keramik Anregungen folgen kann, nicht so sehr Griechenland oder die italienische Frührenaissance in Frage zu kommen scheinen, in deren Sinne schon Schinkel sich betätigte. Vielmehr glaube ich, daß für unsere Bedürfnisse und Anschauungen wertvollere Lehren aus den Formen der nordischen Backstein-Gotik zn schöpfen sind und daß außerordentliche Schätze in den spanisch-maurischen Bauten fast unbeachtet liegen — wie überhaupt die Ornamentik dieser späten Araber an dekorativer Wirkung nicht leicht übertroffen werden kann.

ENTWURF VON PROF. SCHARVOGEL DARMSTADT.



AMPHORA IN TERRAKOTTA AUF EISENGESTELL.

Sämtlich ausgeführt in der Großh. Keramischen Manufaktur in Darmstadt.



HUGO F. KIRSCH—WIEN XIII, MOSSBACHERG. 18. »Panther«. Porzellan.

PORZELLAN VON HUGO F. KIRSCH–WIEN.

Die Keramik mit ihrer uralten Vergangenheit hat sich auch allmählich bei uns zu einem Lieblingszweig des Kunstgewerbes entwickelt, wodurch sie alle Ursache hat, auf die in der letzten Zeit gemachten Fortschritte stolz zu sein. Das edelste unter dem keramischen Material ist allerdings das Porzellan durch seine Eleganz und Zartheit, denn es kann damit die höchste Feinheit der Form sowie Schönheit der Farbe erreicht werden, es macht aber auch hinsichtlich der Technik die größten Ansprüche. – Das Porzellan, zu Anfang des vergangenen Jahrhunders das verhätschelte Schoßkind der Fürsten, die keinen anderen künstlerischen Ehrgeiz kannten, als die Gründung einer Porzellanfabrik, wurde in den letzten Jahrzehnten sehr stiefmütterlich behandelt, es machte sich eine Stillosigkeit infolge Reichtum planloser Ornamentik geltend, die mit allem, nur nicht mit Kunst zu vereinen war. Das langsame, aber sichere Zerstörungswerk im Kunstgewerbe hatte begonnen – ein Stillstand in der Kunst trat ein. Die Erzeugnisse dieser Epoche und die vielen bedeutungslosen Nippes, die wie eine Heuschreckenplage gewütet haben und noch heute in sogenannten besseren Wohnungen anzutreffen sind, geben ein trauriges Zeugnis von dem unqualifizierbaren Geschmack ihrer Besitzer. Der großen Volksmasse ist durch die Massenerzeugnisse der Sinn und das Verständnis für das Gediegene, Echte gänzlich abhanden gekommen.

Erst die Strömung des modernen Kulturlebens hat auf dem Gebiete der Keramik eine große Umwälzung verursacht. Die Forderung der Modernen: „Jedes Ding sei wirklich, was es zu sein scheint, Materialechtheit, materialgerechte Bearbeitung“ etc., gaben einer Reihe von individuellen Künstlern Gelegenheit, ihren Arbeiten den Stempel des rein Persönlichen aufzudrücken, und so dieselben auf ein höheres Niveau zu stellen.

Österreich war seit der Auflösung der Wiener Porzellan-Manufaktur im Jahre 1864 im Erzeugen von Kunstporzellan weit gegen andere Länder zurückgeblieben, doch geht es jetzt auch hier wieder vorwärts. So hat in allerletzter Zeit der Wiener Bildhauer, Hugo F. Kirsch, sich die Aufgabe gestellt, in seiner Werkstätte modernes Porzellan zu erzeugen. Kirsch modelliert und führt seine Arbeiten, die sich durch Originalität und Urwüchsigkeit in der Modellierung sowie feines Formenempfinden auszeichnen, selbst aus; dabei ist er frei von Manieriertheit, denn an jedem Stück erkennt man den Künstler. Allerdings eignen sich diese Erzeugnisse nicht für Warenhäuser, nach ihrem künstlerischen und ästhetischen Wert sind sie Schmuck und Zierde des modernen, gemütlichen Heims. Die Massenerzeugnisse der Warenhäuser können nie Anspruch auf Kunst machen, da sie durch die schablonenmäßige Herstellung die Hand des Schöpfers verwischen. B. SCHLADER.



BILDH. H. F. KIRSCH—WIEN. »SAAT«. PORZELLAN.



H F. KIRSCH. »GUITARRE-SPIELERIN«. PORZELLAN.



H. F. KIRSCH—WIEN. »MARKT-FRAUEN«. PORZELLAN.



H. F. KIRSCH. »BLUMEN-VERKÄUFERIN«. PORZELLAN.



H. F. KIRSCH. »HARLEKIN«. PORZELLAN.



H. F. KIRSCH. »HARLEKIN«. PORZELLAN.

BILDHAUER
HUGO F. KIRSCH - WIEN



»DAME MIT PINTSCHER«.
PORZELLAN.



BILDH. H. F. KIRSCH—WIEN. »TAUBE«. STEINZEUG.



BILDH. H. F. KIRSCH—WIEN. »EULE«. PORZELLAN.



BILDH. HUGO F. KIRSCH—WIEN. »EDEL-MARDER«. PORZELLAN.





ENTWORFEN VON PROF. TASCHNER. Marktfrauen in Stein an der Markthalle des Rathauses zu Löwenberg i. Schl.

DIE BRESLAUER KUNSTSCHULE.

Die Veröffentlichung von Arbeiten der Breslauer Kunst- und Kunstgewerbeschule möchte ich mit wenigen Worten begleiten. Möchte darauf hinweisen, daß diese hier gezeigten Dinge einen Anfang bedeuten, der bescheiden, aber gewiß vielversprechend ist.

In der Zeit der Kunstgewerbe - Reform begründet, in ihren Lehrplänen, wie alle Anstalten gleichzeitigen Ursprungs, mehr auf das Stilgeschichtliche als das Technisch-Handwerkliche ausgehend, hat sie keine großen Erfolge geerntet. Wie diese ganze Bewegung niemals jugendlich war, fehlte es auch der Schule lange Zeit an Frische und an der Fähigkeit, bestimmte Ziele lebhaft aufzugreifen. Es mag mancher gute, begabte Schüler ihre Kurse absolviert haben: die Unklarheit darüber, ob sie Künstler oder Kunsthandwerker heranziehen solle, hat die Schule zu unmittelbarer Einwirkung auf die landsässige Produktion nicht kommen lassen.

Dies Alles ist seit einigen Jahren anders geworden. Seit der neue Direktor Hans Poelzig an die Spitze der Anstalt gestellt ist, seit er neue, darunter ausgezeichnete Lehrer herangezogen hat, und seit diese erneuerten Verhältnisse auch manchen der Älteren wieder Freude an ihrer Tätigkeit gegeben haben, ist die erfreulichste Vorwärts- und Aufwärtsbewegung unverkennbar.

Eine sozusagen burschikose Nichtachtung aller theoretischen Spitzfindigkeiten, wie sie anderwärts im Schwange sind, macht den Grundzug des neuen Wesens aus. Ohne Zweifel sehr zum Vorteil der Unterrichtsergebnisse. Denn man geht, mit Hintansetzung aller Phraseologie aufs Technische aus, in der entschieden sehr richtigen Anschauung, daß dies lern- und lehrbar, alles übrige eine Frage des im Grunde unbeeinflußbaren Maßes von Begabung des Schülers ist. Die Schülerarbeiten, die in diesem Winter im Berliner Kunstgewerbe-Museum ausgestellt waren, zeigten daher auch — bei vielfach unverkennbarer und garnicht geleugneter Halbfertigkeit — wenig oder nichts von der leidigen Nachäfferei von des Lehrers Manier, wie sie dort unausbleiblich ist, wo ein paar persönliche ornamentale Koketterien an Stelle der Technik den Hauptstoff des Unterrichts ausmachen. Eine große Zahl von Beispielen für diese Erscheinung an anderen Schulen ließe sich ohne Mühe nachweisen. Hier ist kaum etwas davon zu spüren; was offenbar der stillschweigenden, aber sehr energischen Verurteilung alles genial sich gebenden Schnick-Schnacks verdankt wird.

Etwas handfest Gediegenes haben auch die Formen all dieser Arbeiten. Ornamental sind sie vielfach noch wenig befriedigend, aber die gerade und energische Erfassung des Wesens der Materiale, das eingehende Studium ihrer Verarbeitung in den Werkstätten der Bild-



Schalen in Kupfer und Eisen getrieben.

hauer, Maler, Kunstschmiede, Ziseleure, Weberinnen und Stickerinnen sichert diesen Produkten eine Natürlichkeit des Ausdrucks, die kennen und begreifen gelernt zu haben, allein schon eine Errungenschaft für jeden Schüler ist, auch wenn weiter nicht viel aus ihm werden kann. Mit dem einigermaßen sicheren Gefühl für diese Natürlichkeit ausgestattet, kann auch der unscheinbarste Zeichner einer Glasfabrik, einer Teppichweberei oder Ziselieranstalt in aller Stille zum wertvollen Mitarbeiter werden, weit eher als der gewisse junge Mann für Alles, der mit irgend einer lächerlichen Finesse als der Reformator auftritt. — Den günstigsten Einfluß auf die schlesischen Industrien kann man für zweifellos ansehen, wenn diesem System des neuen Direktors Zeit gegönnt wird, sich völlig auszugestalten. Sie können solche Erneuerung des Blutes sehr dringend brauchen. Man sollte angesichts der wunderbar reichen Geschichte der schlesischen Goldschmiedekunst, der Glasindustrie, der keramischen Produktion, angesichts auch der ansehnlichen wirtschaftlichen Kraft in fast allen schlesischen Industrien glauben, daß eine neue Blüte nichts Unerreichbares wäre. DR. F. WOLFF.



Schale in Messing getrieben. Bronzevase mit Gold tauschiert.

Arbeiten aus der Ziselierwerkstatt der Schule.





ARBEITEN AUS
DER ZISELIER-
WERKSTATT
PROFESSOR
VON GOSEN.

SCHALEN UND
TELLER
IN KUPFER UND
EISEN GETRIEBEN.



ENTWORFEN VON PROF. TASCHNER. POKAL IN SILBER. **Ausgeführt in den Ziselierwerkstätten.**



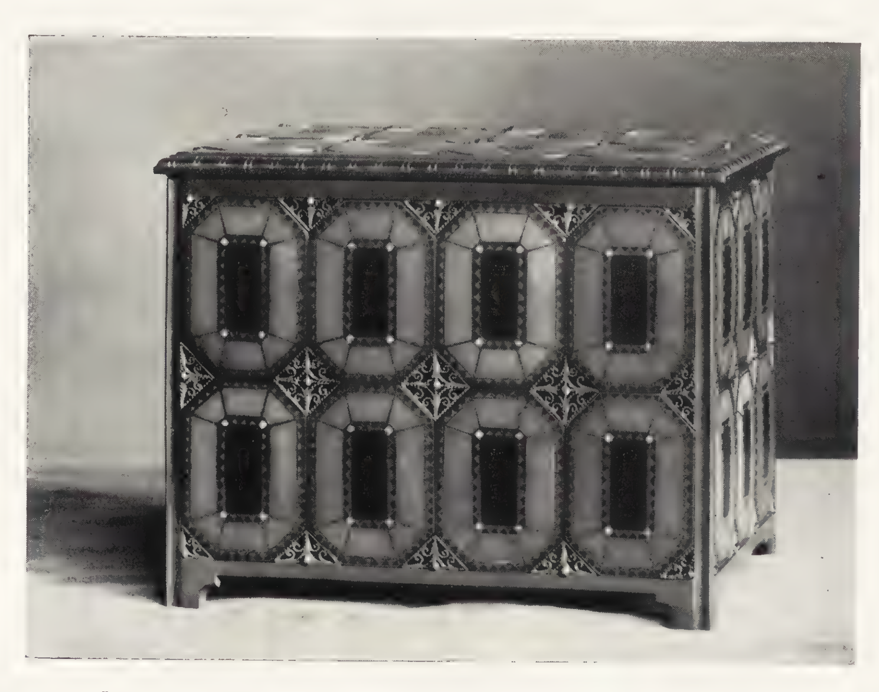


ENTWORFEN VON PROF. TASCHNER. SCHMUCKKÄSTCHEN IN EISEN MIT GOLD TAUSCHIERT.

Ausgeführt in der Ziselierwerkstätte.



EMAILKÄSTCHEN MIT GOLD TAUSCHIERT. BRONZEVASE MIT GOLD TAUSCHIERT. EMAILDOSE.



SÄMTL. ENTWÜRFE VON PROF. VON GOSEN. SCHMUCKKÄSTCHEN, EMAIL UND VERGOLDETE BRONZE.

Arbeiten aus der Emailwerkstätte.



KISSEN IN DURCHBRUCHS-ARBEIT.



GENÄHTE SPITZE.

AUS DER WERKSTÄTTE FÜR STICKEREI. LEHRERIN: FRÄULEIN GERTRUD DAUBERT.





BEMALTE SPANSCHACHTEL UND KÄSTCHEN AUS DER KLASSE PROFESSOR ROSSMANN.



BEMALTE SPANSCHACHTEL UND KASTEN AUS DER KLASSE PROFESSOR ROSSMANN.

DIE NEUEN ÖSTERREICH. POST-WERTZEICHEN.

Die österreichischen Jubiläums-Briefmarken, die seit kurzem im Verkehr sind, gelangten in 17 Kategorien zur Ausgabe. Die niedrigen Werte bis 35 Heller sind in Stahlschnitt für die Ausführung in Buchdruck, die übrigen in Stahlstich für die Ausführung in Tiefdruck hergestellt.

Die Entwürfe sämtlicher Markenbilder rühren von Professor Koloman Moser her. Den Stahlschnitt und Stahlstich der Porträte und Ansichten hat Kupferstecher Ferdinand Schirnböck ausgeführt. Für die Porträte, welche Seine Majestät Kaiser Franz Joseph I. darstellen, dienten – mit Ausnahme des Bildnisses aus dem Jahre 1848 – Photographien als Behelfe, für die übrigen Porträte authentische Bildnisse aus der k. k. Familien-Fideikommißbibliothek in Kupferstich oder Original-Lithographie. Für die Darstellungen der k. k. Hofburg und des Schlosses Schönbrunn wurden photographische Aufnahmen benützt. Die Moserschen Entwürfe weichen zum Teile aus künstlerischen Gründen von den Vorbildern in Bezug auf Beiwerk und Beleuchtung ab. –



































NEUE ÖSTERREICH. POSTWERTZEICHEN
NACH ENTW. VON PROF. KOLO MOSER

DIE REPRODUKTION ZEIGT DIE
MARKEN UM 1/4 VERGRÖSSERT.





WANDBEHANG UND GESTICKTE KISSEN VON EMMY HORMANN — BREMEN. MITTELKISSEN: AGNES MOHR.

STICKEREIEN VON EMMY HORMANN–BREMEN.

Einige technische Angaben zu den hier wiedergegebenen Stickereien mögen die Abbildungen unterstützen. Der Wandbehang des obigen Bildes besteht aus gelblichem Samt, die Stickerei ist veilchenblau und bronzegelb. Auch die eingeknüpften Seidenfransen sind veilchenblau. Zum Kissen links wurde cremefarbenes russisches Leinen verwendet, das Ornament ist schwarz und grün; der Rand ist ebenfalls grün. Mittelkissen blaulila Leinen mit hellgrau und bronze bestickt, Kissen rechts Rohseide mit Stickerei in verschiedenen Farben.

Die große Decke auf dem nebenstehenden Bild besteht wie das vorgenannte Kissen aus russischem Leinen und trägt die gleiche Dekoration. Die runde Teetischdecke ist weißer Mull mit grauer und weißer Seide bestickt.

Die große Decke auf Seite 278 ist weißes Leinen, die kleinen Quadrate sind hellgelb, die großen hellgelb und grau in Kettenstich, die Linien in Schnurstich. Das Kissen links trägt braune Dekoration auf grauem Grund. Das quadratische Kissen besteht aus goldfarbenem Leinen in drei gelben Tönen bestickt. Das längliche Kissen rechts ist graues englisches Leinen; die darauf befindliche Linien-Stickerei ist in grün gehalten.



EMMY HORMANN—BREMEN.
GESTICKTE DECKEN UND KISSEN.
MITTELKISSEN VON AGNES MOHR.



EMMY HORMANN—BREMEN. Gestickte Decken und Kissen.

ZUR ÄSTHETIK DER AUSSTELLUNGEN.

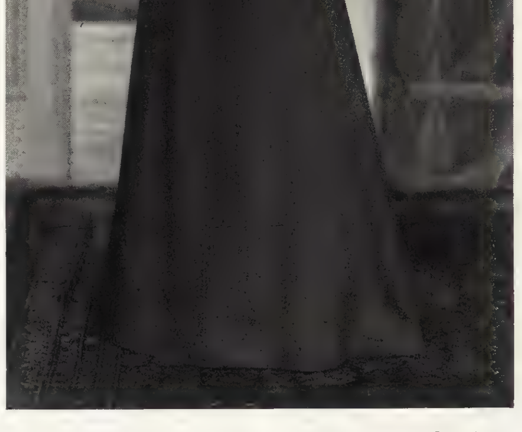
EINE GLOSSE VON R. SCHAUKAL.

In Begleitung aus der Provinz zugereister Verwandten habe ich neulich eine in Wien eröffnete Mode-Ausstellung besucht. Der Eindruck war überwältigend. Was da zu den versöhnlich stimmenden Weisen der obligaten Musikkapelle hinter Glas und unverglast den erst bestürzten, dann lächelnden Augen sich bot, war eine wahre Orgie der Geschmacklosigkeit. Ich muß ausdrücklich betonen, daß vereinzelt Gutes, sogar Treffliches zur Schau stand, — zumal eine vornehm ausgelegte Partie englischer Modeartikel stach ab — aber dieses treffliche Einzelne konnte nicht aufkommen, es unterlag der Wucht der Masse. Und die Masse war — es nützt nichts — Grauen. Nun ist bekanntlich Wien in Modesachen aller Art nichts weniger als geschmacklos. Im Gegenteil. Zumal die Reichsdeutschen mit der Konfektionszentrale Berlin haben keine Ursache, wie dies zu meinem höchlichen Befremden jüngst eine unverkennbar „deutsch" gewandete Dame mir gegenüber getan hat, den Wienern Mangel an Geschmack vorzuwerfen.

Nichtsdestoweniger muß ich bekennen: dieses mein unverschuldetes Erlebnis war schauderhaft, höchst schauderhaft. Und ich will sogleich auch versuchen zu sagen, warum es nicht anders sein konnte.

Ausstellungen an und für sich sind eine als ästhetischer Gesamteindruck heikle, ja peinliche Sache. Ausstellungen aber von Modeartikeln, das ist Gegenständen der Bekleidung, der Ausstattung, des täglichen kleinen und großen Luxus sind unbedingt häßlich, weil diesen Dingen in unsrer Zeit der Zusammenhang fehlt, weil das, was Mode heißt, nicht Stil ist. Und nur Stil, so disparat das Einzelne zum Einzelnen sich theoretisch auch verhalten möge, nur Stil schafft unbefangen Zusammenhänge. Wenn wir heute



ENTWÜRFE VON FRAU ANNA MUTHESIUS – BERLIN-WANNSEE. Straßenkleid und Hauskleid.
Dunkelblauer Alpaka.

ALFR. MOHRBUTTER CHARLOTTENBURG. Straßenkleid.
Blaues Tuch, Westchen lederfarbig, Ärmel und Einsatz weißer Tüll.

SÄMTLICH AUSGEFÜHRT VON ADOLF RENNER, MODEHAUS, DRESDEN-A.

ERICH KLEINHEMPEL—DRESDEN. Armband in Silber. Ausführung: Theodor Fahrner—Pforzheim.

eine auch nicht von den feinsten Händen gerüstete Ausstellung historischer Gegenstände des täglichen Lebens besuchen, fühlen wir uns von der Einheitlichkeit des Abgeschlossenen harmonisch berührt. Aber eine Zusammenhaltung des Zufälligen, des vom Einzelnen willkürlich Erzeugten kann nicht anders als übel wirken. Wenn man in einem Glaskasten auf plüschverhängtem Sockel um die Büste eines Monarchen Halskragen oder Handschuhe oder Schirmgriffe oder Straußfedern gruppiert sieht, so ist das ästhetisch ein Unfug greulichster Art. Und hunderte solcher Glaskasten von den verschiedensten Gestalten ergeben eine um nichts imponierendere Versammlung

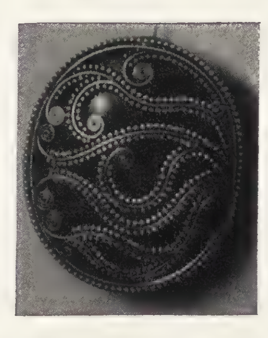
Ich kann mir ganz gut vorstellen, daß hunderttausend Badeschwämme oder hunderttausend weiße Handschuhe, zu Haufen getürmt oder sonstwie gestapelt, angenehm dekorativ, ja mächtig wirken müßten. Aber 50 Paar Handschuhe auf der einen Seite und die Ausrüstungsgegenstände des Touristen in „malerischer“ Gruppe (womöglich mit Panoramahintergrund!) gegenüber sind zusammen eine Geschmacklosigkeit.

Man merkt die „springenden Punkte“. Es ist zu unterscheiden zwischen dem „an sich“ geschmacklosen Darstellungsmittel — die „so mit Recht“ beliebten „Tableaus“ der Schneider und Schneiderinnen: diese läppischen Panoptikumszenen! — und dem was in einer, gewissen Anordnung und Zusammenfügung erst geschmacklos wirkt, ferner dem auf geschmacklose Weise hergestellten Gegenstand und dem geschmacklosen „Ding an sich“ (so z. B. sind ein Gummizugschuh, eine „fertige“ Kravatte, ein Zelluloidkragen, ein Kragenschoner mit Druckknopf etc. etc. „an sich“ geschmacklose Dinge, gegen die man mit Hohn ankämpfen, die man mit Wut austilgen, nicht ausstellen sollte!).

Fassen wir die Ergebnisse und Forderungen zu Thesen zusammen: Ausstellungen überhaupt sind wie alles Demonstrative eigentlich eine Geschmacklosigkeit. Ausstellungen — abgesehen von historischen — könnten nur durch Anordnung der auszustellenden Gegenstände nach ästhetischen Gesichtspunkten erträglich werden (Analogon: das ästhetische Schaufenster). In unsern Ausstellungen unterliegt das Streben nach Gesamteindruck — bleibe hier dahingestellt, ob seine Arrangeure, die Kommission, den richtigen als Ziel erfassen — dem Einzelstreben der undisziplinierten und geschmacklosen Aussteller-Individuen. Mit der Tradition des Ausstellungswesens (Tableaus, Gruppen, Embleme, Allegorien) ist zu brechen (da denn Ausstellungen überhaupt sein müssen; die Gründe sind rein geschäftlicher Natur). Die Jury — zusammengesetzt aus ästhetisch maßgebenden Faktoren — müßte auf das strengste die Auswahl treffen.

Heute sieht die Sache so aus: Jede Firma wird zugelassen. Ausstellungen dienen ja dem Angebot. Es will sich begreiflicherweise jeder bei solcher Gelegenheit zeigen. Der Inhaber oder seine Angestellten besorgen das Arrangement ihres Pavillons, ihres Standplatzes. Was da herauskommt, ist klar: fast immer Entsetzliches. Ferner: es wird zu Ausstellungszwecken produziert. Ergebnis: Demonstrations-Objekte schnödester Natur. Und das Gesamtbild? Hier eine Modistin aus der Vorstadt mit den Ausgeburten ihrer ehrgeizgekitzelten Phantasie, dort ein Massenerzeuger von Surrogatware, der mit der Devise: Jedem etwas, seinen Kram auslegt. Ein greller Farben- und Formenlärm auf engem Raum, dazu die bloß nach Utilitätsgründen verteilte Beleuchtung, wilde ad hoc-„Dekoration“ und — das Promenadekonzert nebst angehängtem Büfettsalon. Ein Kapitel aus der „Kultur“ der entsetzlichen Gegenwart. —

R. SCH.



BROSCHE IN SILBER. WIENER WERKSTÄTTE.



PROFESSOR DR. C. BANTZER.
GEMÄLDE: BAUERN-BRAUT.



C. BANTZER—DRESDEN-STREHLEN. »Hessischer Bauerntanz«.

HESSISCHE LANDES-AUSSTELLUNG FÜR FREIE UND ANGEWANDTE KUNST · DARMSTADT 1908.

MALEREI UND PLASTIK.

Endlich eine kleine Kunst-Ausstellung! Man mag über die Berechtigung einer Heimat-Ausstellung auf moderner Grundlage denken wie man will, den Vorzug klein zu sein, wird man der Darmstädter Ausstellung diesmal zugestehen müssen. Das aber schon allein ist einer der wichtigsten, wenn nicht der überhaupt wichtigste Vorzug, den eine Kunst-Ausstellung heute haben kann. Drei Säle Malerei und Plastik, drei Zimmer Zeichnungen und Reproduktionstechniken. Welche deutsche Kunststadt darf solcher stolzen Selbstbeschränkung in »Idealkonkurrenz« mit Raumausnutzung sich rühmen?

Würde besser noch manches fortfallen können? Ja, auch das hätte nichts geschadet. Zweifellos, wo reichlich viele Nummern auf einen Namen kommen, wäre weniger mehr gewesen. Es hat ja auch hier Allzumenschliches mitgespielt, wie überall wo Menschen menschlich sind. Noch strenger sichten, noch rücksichtsfreier richten! Ein bedenklicher Leitspruch für eine Kunstjury wäre: »Richtet nicht, auf daß ihr nicht gerichtet werdet«! Besser dieser: Richtet, und seid bereit, gerichtet zu werden! Die Herren von der Jury trifft keine Schuld. Gewissenhaft und gerecht zu prüfen, waren sie in ernster Beratung bemüht. In wiederholter Nachprüfung hat das verantwortliche Ehrenamt seine Arbeit ernst genommen. Wir wollen danken für das Vollwertige und Vortreffliche, das den Durchschnitt klar überragt. Was darunter bleibt, fällt deutlich genug heraus.

Mit der Anbringung der Werke wird wohl mancher nicht ganz einverstanden sein. Nur Weniges zum Exempel. Ungünstig beleuchtet ist der Kinderkopf in Marmor des jungen begabten Steigerwald, eine schlichte anspruchslose Arbeit, die mir persönlich lieber ist als die »Epidemie«, auf die ich noch zurückkomme. Bantzers hessische »Bauernbraut«, eine Meisterleistung in Farbe und Technik, hängt verkehrt, sodaß die malerischen Werte des Werkes wenig zur Geltung kommen. Es verlangt eine andere Wand. Der Bauernkopf von Melchior Kern, ein Prachtstück malerischer Handschrift und Verve, ist ohne Notwendigkeit an einer dunklen Wand totgehängt. Das feine Bildnis der alten Dame in Schwarz von Heinz

Heim hätte statt ganz in der Ecke zur Linken, wohl an anderer Stelle in der Koje besser wirken können. Harburgers Kollektion in einer gegenüberliegenden Koje kommt besser zur Geltung. Bei den herrlichen Theaterstudien für die Kammerspiele des deutschen Theaters, nebst Skizzen aus Griechenland, die Ludwig von Hofmann uns gegeben, ist unüberlegt gehängt worden. Hier wäre vielleicht eine Umhängung noch zu erwägen. Hofmanns sechs große Wandbilder haben dafür im Wartesaal für Bad Nauheim, trotz oder vielmehr wegen der hier gedämpften Lichtzufuhr, die unter den obwaltenden Umständen beste Verwertung gefunden. Gerade seine Bösenroth'sche Temperatechnik zeigt bei solcher Verschleierung verborgene und vertiefte Reize.

Nun also »kritisieren«. Verhaßtes Wort: Kritik! Kein Mensch hört's gern. Versuchen wir statt dessen einen Rundgang mit mehr oder minder passenden Randbemerkungen.

Carl Bantzer hat hessisches Volkswesen belauscht, dort wo es am unverfälschtesten weiterlebt: bei den Bauern. Seine Werke zeigen einen wissenschaftlichen, einen gelehrten Zug, der doch ihrem künstlerischen Schwung keinen Abbruch tut. Auch kultur-historisch von Dauerwert, ragen sie zeichnerisch wie malerisch durch ein hohes Können hervor, ein Wissen, bei dem das innerlich Bewegte, das warme Leben erhalten blieb. Wo der Schwung dicht gedrängter, schwerbekleideter und bestiefelter Tänzer so innerlich erfaßt wurde, wie bei dem »Bauerntanz« (aus Hamburger Privatbesitz geliehen), darf man den Ausdruck anwenden, der sonst so selten berechtigt ist: Rhythmus. Neben Bantzer erheben m. E. vielleicht nur noch Zwei Anspruch auch darauf: Ludwig von Hofmann und Schmoll von Eisenwerth. von Hofmann ist rhythmisch in der Anlage seines Wesens. Sein hellenisches Sehnen ist Rhythmik. Bantzer bleibt deutsch durch und durch, auch im Werdeprozeß seiner Werke. Sie sind Sache des Studierens und Wollens mehr als des spontanen »Müssens«. Ein klarer künstlerischer Verstand leistet bei ihm die Hauptarbeit. Wenn aber der Verstand so verlebendigend den Stoff durchdringt, darf man ihn dann nicht genial nennen?

Von der ganzen Kollektion Bantzer ist die bereits erwähnte »Bauernbraut« in der grün bebänderten Festhaube das stärkste, vielleicht in seiner Art das beste Bild auf der Ausstellung. Koloristisch aus dem Vollen, breit und ruhevoll gestimmt auf Grün und Violett, mit einem Gegenklang in Rot. Ein voller geschlossener Akkord, der lange nachtönt ohne zu quälen. Das Bild gehört zu den seltenen, von denen man sagen darf: je länger je lieber. Es wäre eine Acquisition für eine Galerie oder Staatssammlung. Die alte Bäuerin im 3. Oberlichtsaal und das junge Bauernmädchen im ersten Ehrensaal sind beide auf Schwarz und Fleischtöne gestimmt. Der »Hochzeitsschmaus«, ein in Farbe getränktes Helldunkel, und das große Bild mit den »Hessischen Bauern«, Schwarz und Gelb en plein air vor einer grauen Kirchenmauer, enthalten beide die oben gekennzeichneten Eigenschaften. Die Wiedergabe des Bodens mit den Blättern des Herbstes, auf dem die Dorfältesten wartend stehen, möchte man sich anders wünschen. Im Bildnis seiner Dame in Schwarz steigert sich der seelische Tastsinn und Tiefblick des Künstlers wieder zu meisterlicher Höhe.

Emil Beithan bearbeitet Bantzers Stoffgebiet. Sein »Schwälmer Tanz« zeigt sozusagen einen koloristisch gut gemusterten Teppich tanzender Modelle. Doch einstweilen mangelt es an dem gewissen Etwas, das bei Bantzer mit einbegriffen ist: Luft und Leben. Bei Beithan sind die Köpfe, Körper und Kleider in der Erstarrung festgehalten worden. Bei Bantzer in der Bewegung ergriffen.

Eugen Bracht ist einer von denen, die nicht altern, die hohen, stetig wachsenden Bäumen gleich, Jahresringe ansetzen. In jedem Jahre neugeboren. Eine Art Walt Whitman der Malerei, gilt ihm nichts Sichtbares unbedeutend. Er steigt auf Gletscherfirnen und fängt im Schnee der Sonne Gluten auf; er kommt an einem Fabrikbezirk vorbei und er malt ihn, dreimal anders. In der »Nachtschicht« gespenstisch bläuliche Dämpfe, emporwirbelnd und webend, entwickeln oben eine phantastische Fatamorgana, im Dampf und Rauche eine Spiegelung der Wirklichkeit. Das größte mittlere Bild »Hüttenwerk« enthält vielleicht Schwächen, wenn auch die Farbenstimmung in der Luft voll Dramatik ist. Eine fast peinigend leere Unruhe, mit den einzeln wie traumhaft und teilnahmlos verstreuten Staffagefiguren, stört und hemmt das Erlösende, das wir beim großen Kunstwerk suchen. Wir finden es im linken, im dritten Bilde »Mittagspause im Stahlwerk«. Es ist das künstlerisch reifste. Hier kommt die erlösende Ruhe. Eine Silhouette voll dramatischer Wucht. Darüber eine Qualmluft brünstiger Arbeit. Darunter Menschen, die in dem betäubenden Betriebe



PROFESSOR Dr. C. BANTZER.
GEMÄLDE: »HESSISCHE BAUERN«.

gerade innehalten, Männer und Frauen schon gelagert, kommend, oder in Gruppen. Welch' Lärmen bei dieser Ruhepause, welche Rast in der Hast! Die Essen zischen, Lokomotiven pfeifen, die hohen Schlote scheinen zu brüllen. Doch die Menschen dort mitten in diesem zerreibenden Getöse, die Arbeiter besinnen sich. Das Leben will sein Recht. Die Arbeit ihre Opfer. Der Ton dieser Tragik gebar hier eine neue, erlösende Schönheit. Ein Meisterwerk moderner Malerei. — Die gleiche Bezeichnung verdienen die Landschaften »Otzberg im Odenwald« (angekauft vom neuen Landesmuseum), »Taunus und Main« und die herrlichen »Eichen im Park bei Darmstadt« (Kranichstein). Da ist jeder Pinselhieb voll kosmischer Kraft. Wie da unterm zerklüfteten Geäst des Eichenlaubdachs friedlich das äsende Wild nur als braune Flecke im Grase drin »steht«, das ist einzig fein suggestiv gegeben. Auch die dekorative Landschaft »Die Tränke« zeigt die immense Vielseitigkeit; breit und warm. Das Bild ist mit Farbe so getränkt, daß man es die Farbentränke heißen könnte. Es erinnert an den großen Düsseldorfer Kuhmaler Bournier. Still und weit wirkt die »Meeresstille« mit dem langen, beleuchteten weißen Wellenschaum.

Karl Küstner lebt abwechselnd in Guntersblum und München. Was ihm Münchens Schule gab und geben konnte, wendet er auf Guntersblum und Umgebung an. Seinen



PROFESSOR
DR. C. BANTZER.
HESSISCHES
BAUERNMÄDCHEN.



EMIL BEITHAN—SPRENDLINGEN. »Schwälmer Tanz«.

künstlerischen Pfad bezeichnet die Ehrfurcht vor der Natur. Vor der Natur nicht als Kopiermodell, sondern wo sie auch im scheinbar Zufälligen das Gesetzmäßige offenbart. Seine Landschaften haben Stil, insofern als Stil bei einem Erkennen des Gesetzmäßigen beginnt. Im Auslassen, im Verzichten und Entsagen. Im Wählen des Wesentlichen. Groß gesehene Ausschnitte zur Bildwirkung vereinfacht. Stille Strömungen. Im Wasser sich spiegelnde Uferränder und Baumschatten. Über roten Dächern oder Berghalden von malerischem Flächenreiz eine Luft voll leuchtendem Gewölk. Zwischen hinein ein klingendes Blau. Lieder ohne Worte.

Bei Hans v. Volckmann kommt in der Wahl des Motivs und sonnigen Leuchtkraft seiner Palette etwas Volksliedhaftes zum Ausdruck. Besonders seine Oberhessische Landschaft ist ein gutes Beispiel dafür.

Otto Ubbelohde (Goßfelden) malt heimatliche Motive, aber ihre Behandlung ist weniger volkstümlich. Sie ist rein malerisch, z. B. die Rhönlandschaft, Ruine und die koloristisch klangvolle »Blumige Wiese«. Ein feines, leuchtendes Mohnfeld. Auch Wondra (Darmstadt) erreicht Stimmungen, die tief nachklingen, wie die »Mondnacht« und »Herbst« im ersten Oberlichtsaal.

Paul Weber (München) wirkt am natürlichsten wo er nicht »modern« sein will, wo die ältere Schule ihn vor Wagnissen behütet. Wertvolles kommt nur zu oft in Gefahr, wenn eine neue, nicht wesensgleiche Anregung zur Ansteckung wird. Da verlieren die besten Menschen den sicheren Boden, ohne auf dem neuen Fuß fassen zu können.

Das Bildnis ist reichlich vertreten auf der Ausstellung. Baders »Bildnis einer Bürgersfrau« verdient in seiner schlichten Treue den ihm zu-



OTTO UBBELOHDE-GOSSFELDEN. Gemälde: »Weidenbäume«.

gewiesenen Platz. Auch die beiden Köpfe auf S. 305 sind gut. Adolf Beyer wählte in der »Zum Fest« gekleideten Dame in Weiß ein kühnes Tonproblem. Sein bestes Blumenstück ist »Lila Pethunien«. Kurt Kempins in die Augen ‚stechendes' »Bildnis eines Polen« zeigt starke Begabung; bei seinem »Christus« gelang der Körper besser als der Kopf. Bei Metz steht auch das »Bildnis Frau M.« weit höher als die beiden anderen Bilder. Interessant, trotz seltsamer Schwächen, ist das Soldatenselbstbildnis von Ed. Selzam (Utting). Sein »Holländisches Mädchen«, voll feiner Qualitäten, wirkt nicht aus erster Hand. Auch das etwas unvorteilhaft gehängte »Herrenbildnis« Ludwig Meckels (Erbach i. O.) verdient Beachtung. Bei Richard Hölschers »Ziehenden Schatten« spricht die schwere trauervolle Farbstimmung mit der beredten Silhouette der Frau eigenartig an. Koloristisch am feinsten erscheint wohl das Mädchen beim »Blumenpflücken« und »Sonntag-Morgen« von derselben Hand. Bei der ernsten Auffassung, die aus Hölschers Arbeit spricht, möchte ihm freiere Betätigung zu größeren Aufgaben zu wünschen sein!

Gar so wenig von hessischer Heimatsonderart ist bei Otto Heinrich Engel haften geblieben. Dieser ernste Künstler ist Großstadtmensch, Weltmann, wenn er auch seine Motive fast durchwegs in Friesland, hauptsächlich auf Westerland-Sylt sucht. Malerische Probleme, einerlei wo, reizen ihn so lange bis er sie bezwungen. Seine Energie der Konzentration, sein sieghaftes Können lassen nicht ab, bis Alles stimmt. Der »Spaziergang« zweier Mönche am Meer ist gedankentief. »Stockrosen«, »Dämmerung« und »Ein Gutshof« geben jedesmal andere Qualitäten erster Ordnung, die zu zergliedern wenig Sinn hätte. Der »Sinn« eben sträubt sich gegen Zergliederung! In 2 farbigen Ätzungen hat ihn das Streben der großen Pariser Malerradierer auch gefesselt. Zwei Verstorbene, Harburger und Heinz Heim, sind mit ausgewählten Nachlaßkollektionen vertreten. Über Harburger nochmals Bekanntes zu wiederholen, verbietet die Ökonomie des Raumes. Wer malte Strolche je menschlicher, wer eine »Rübenschälerei« so wie er?

Heim starb zu früh, aber doch: er hat wahrlich nicht umsonst gelebt! Man prüfe die »Pfründner« im Altmännerheim, die feinen Feder- oder Rötelzeichnungen, Porträts und



PROFESSOR OTTO H. ENGEL—BERLIN. GEMÄLDE: «DÄMMERUNG«.

OTTO H. ENGEL—BERLIN. GEMÄLDE: »EIN GUTSHOF«.

Rückenakte. Am wenigsten erfreulich scheint hier das größere Bild, mit den Schwächen seiner Entstehungszeit vielleicht behaftet: »Sonntag im Odenwald«. Obwohl die Heim-Kollektion gute Beispiele enthält, mögen die mit ihm einst Vertrauten bedauern, daß nicht noch mehr seiner besten Werke zur Verfügung gestellt werden konnten.

Eine ganze Speisekarte schmackhafter Stilleben hat Auguste Kichler (Darmstadt) dargeboten. Spargel, Kirschen und vornehmlich den scharfzahnigen Raubfisch des Teiches, den Hecht, säuberlich mit Zitronen garniert! Nicht jeder kann koloristisch und charakteristisch so viel bieten, wenn nichts als ein Fisch mit einer Zitronenscheibe zur Verfügung steht. Karl Raupps »Fischers Abschied« zeigt ihn von einer ganz günstigen Seite.

Ein Eigener ist Ph. O. Schäfer in seinen anfangs befremdenden, durch ihre sicheren, zeichnerischen und kompositionellen Vorzüge aber überzeugenden dekorativen Gemälden wie »Anadyomene«, »das Wasser«, »das Feuer« und »Bacchuszug«. Alexander Bertrands »Sinkende Sonne«, ein Blumen begießender Klosterbruder im Garten, hat viele bestechende Vorzüge und fand dafür als eines der ersten Bilder auch seinen Liebhaber und Käufer.

Auf die ziemlich schlimm gehängte Abteilung für Graphik und Handzeichnungen besonders einzugehen, erscheint nicht erforderlich, da sie doch meist von den gleichen Urhebern stammen, die auch unter den Gemälden vertreten sind. Preetorius, der Simplizissimus-Zeichner, bildet eine Ausnahme. Desgleichen Tony Sarg (London) und Pfeiffer (Darmstadt). Peter Halm ragt diesmal neben seiner anerkannten Reproduktionstechnik mit sehr feinen landschaftlichen Original-Radierungen hervor. Ebenso Schmoll v. Eisenwerth, Ubbelohde, Thielmann und Windisch. Eine Stellung für sich nimmt Kleukens ein mit seinem brillanten dekorativen Aquarell (nebst allerlei Mischtechnik darin) mit dem laufenden Silberfasan: »Elfenlust«.

Schmoll entwickelt sich allmählich zu einem sehr sensiblen, rhythmischen Stilgefühl, das schon in seinen zahlreichen Holzschnitten und Zeichnungen, nicht weniger aber in den größeren Gemälden hervortritt. Bei den Bildern »Spaziergang« (im 1. Oberlichtsaal), »Abendfrieden« (2. Oberlichtsaal) und dem herrlich kühlen, klangfrischen »Frühling« mit den bergab in Silberfäden rieselnden Quellen, da wirkt die Tonskala, so »unreal« sie sein oder scheinen mag, doch vollkommen wahr! Die einzig treffende Farbe für die beabsichtigte Wirkung. Diese Töne mögen der Phan-



RICHARD HÖLSCHER—DARMSTADT. »BLUMENPFLÜCKEN«.



PROF. R. HÖLSCHER—DARMSTADT.
GEMÄLDE: »SONNTAG-MORGEN«.



KARL KÜSTNER—MÜNCHEN. Gemälde: »Frühschnee«.

tasie entsprungen sein, aber wenn auch »imaginär«, sind sie doch von sicheren Tonwerten. Von malerisch tontreffender Wesenswahrheit.

Ludwig v. Hofmanns Szenen-Entwürfe zu Maeterlincks Drama »Aglavaine et Sélysette« würden einen Abschnitt für sich beanspruchen, wollte man ihnen kritisch gerecht werden. Das ist hier nicht angängig. Deshalb verzichtet man lieber auf jedes Erläutern. Wenn es in unserer Zeit einen Künstler gibt, der das Land der Griechen mit der Seele sucht, so ist es Ludwig v. Hofmann. Sein sensibles Tanzgefühl im Sinne des feierlich frohen Reigens löst ohne verstimmende Absichtlichkeit hellenisches Wesen reiner aus, als griechische Gipsabgüsse das vermögen.

Die große Plastik. Sie ist nicht an Zahl groß. Aber Gaul ist dabei: das entschädigt. Der Adler in doppelter Lebensgröße verlangt irgend einen andern Standort um voller zur Geltung zu kommen. Wundervoll sind seine Kleinbronzen, wobei man zwei Arten unterscheiden kann: die ganz naturwahre, nachbildende, gar nicht stilisierende (Schafe, Strauß, Pelikane) und die zum Stilisieren übergehende (Käuzchen, Kondor, Fasanen, Pantherschale, Reiherpetschaft u. a.). Auf die Probe gestellt hält die nur nachbildende Tierplastik doch vielleicht nicht so stand, wie die zum Stil erhobene. Bei Gaul wollen wir froh sein, daß wir beides haben. Ein Sir Edwin Landseer kann er für uns werden. Ch. Aeckerlins »Löwin« hat daneben einen schweren Stand, ist aber eine gute Arbeit; ebenso Buschs »Verlorener Sohn«, die Porträtköpfe von Franz Böres, Marie Kern-Löfftz, Luise Staudinger und H. Persch. Daß Robert Cauers bedenklicher »Georgsbrunnen« an der ihm im Blumenhof zugewiesenen Stelle am besten zur Geltung gelangt, ist für alle Beteiligten ein Glück. — Auch Otto Steigerwald (Mainz) ist hier »ausquartiert«. Ich glaube, nicht zu seinem Nachteil. Das großgedachte Relief ist zweifellos interessant und ein Zeichen starker Beanlagung. Mehr noch nicht. Die



PROFESSOR EUGEN BRACHT—DRESDEN. »Der Otzberg im Odenwald«.

belgische Schule »malerischer Plastik« ist zum Teil für die Auffassung mitverantwortlich. Die Gestalt des alten hervortretenden Mannes (rechts) erinnert lebhaft an einen von Rodins Bürger von Calais. In einigen Jahren wird auch der Künstler anders als heute denken über diese sehr erfreuliche aber sehr jugendliche Probe seines Talents. Weniger anspruchsvoll erscheint der vorerwähnte Babykopf.

Der Künstler-Kolonie ist in Heinr. Jobst ein tüchtiger Plastiker gewonnen, der in allen Techniken zu Hause zu sein scheint und jedem Material gerecht wird. Der das Material als solches und aus sich heraus zur Wirkung bringt. Dabei durchaus Plastiker in der Empfindung, der jede Fläche, jeden Körper nicht auf seine malerischen, sondern auf seine bildhauerischen Werte prüft und verwertet. Man vergleiche daraufhin den bronzenen weiblichen Akt (»Tänzerin«), das Marmorporträt des Frl. Sch., dessen Züge man in einigen Terrakottaköpfen im keramischen Schmuckhof unschwer, wenn auch stilistisch umgewertet, wiederentdeckt. Dieser ganze keramische (Terrakotta) Prunkhof ist nach Jobsts Modellen »keramisiert« von der Großh. Manufaktur unter Leitung Scharvogels. Doch gehört dieser Prachthof, wie auch die im Raum 5 in der Vitrine ausgestellten Gefäße in Metall und Halbedelstein von Ernst Riegel, zur Abteilung für die Angewandte Kunst. Sie werden dort ihre Würdigung finden. Reizvoll in der Bewegung sind auch die Jobstschen Bronzen »Tag« und »Stunde«, angekauft von Ihrer Kgl. Hoheit der Großherzogin Eleonore. Eigenartig sind die Füße der beiden Träger mit den vier springenden Tieren! Ebenfalls die eine elektrische Lampe hochhaltende Nixe.



PROFESSOR EUGEN BRACHT—DRESDEN. »Taunus und Main«.

Es bleibt noch über das Innere des Ausstellungshauses als solches ein Wort zu sagen. Klar in der Disposition, in jeder Hinsicht praktisch für alle möglichen Möglichkeiten der Lichtzulassung oder Aussperrung Vorsorge treffend, hat Olbrich hier aufs neue die Vorzüge, die schon 1898 sein Wiener Sezessionshaus (Das »Krauthappelhaus«) als modernes Ausstellungshaus kennzeichnete, in größerem Maße und mit größeren Mitteln durchgebildet. Diese Räume sind praktisch und schön. Sie gestatten eine beliebige Einteilung, Umgestaltung und stilistische Ausschmückung, je nach den Anforderungen und Zwecken, die in Frage kommen können.

Für den rechten Inhalt die richtige Fassung. Leider läßt die notgedrungen unterbrochene Arbeit im Turmzimmer von Hegenbarth eine abschließende Kritik noch nicht zu. — Mit gerechtem Maße gemessen haben Hessens Leistungen Anspruch auf Achtung. Neuschöpferische Naturen sind überall nicht dichter gesät. Ludwig v. Hofmann, Harburger, Bantzer, Bracht, Engel, Gaul, Heim, Küstner, v. Volkmann sind Namen, die auch außerhalb Hessens klingen. Von den bahnbrechenden hessischen Baudenkern wie Messel, Wallot, Hofmann und andern, die über die Grenzen ihrer engeren Heimat zu europäischem Ruf gelangten, hier zu schweigen.

Das Geschaffene war die Anstrengung wert. Mit dem unaufhaltsamen Gang der Zeit wird das Echte siegen, weil es muß. Man ist heute ruhiger, richtungssicherer als vor sieben Jahren. Noch nicht am Ziel. Aber unterwegs mit gutem Kompaß, der vor Irrfahrten bewahrt. Bei diesem rechten Kurs kommt am Horizont das Land in Sicht. WILHELM SCHÖLERMANN.



AUGUST WONDRA—DARMSTADT. Gemälde: »Herbst«.

DER STIL DES BESTELLERS.

Die Zeitschrift »Innen-Dekoration« war meines Wissens die erste Fachzeitschrift, die den persönlichen Anteil des Bestellers an seinem Mobiliar und seiner Wohnungs-Ausstattung hervorhob und zu fördern suchte, um damit der Einzelanfertigung nach persönlichem Geschmack Vorschub zu leisten und den gedankenlosen Einkauf ganzer Ausstattungen nach Musterzimmern, meistens von Geschmacklosigkeiten geradezu starrend, einzuschränken. Daß diese Mühen nicht nur keine vergeblichen gewesen, sondern vielmehr von fast überraschenden Erfolgen gekrönt worden sind, das kann niemand mehr bestreiten, selbst wir nicht, die wir trotz alledem immer wieder den Kampf gegen Ungeschmack und Teilnahmlosigkeit, loddrige Arbeit und Scheinware aufs neue führen müssen.

Es läßt sich unendlich viel an persönlicher Einzelarbeit leisten, wenn wir die hunderte von Dingen ins Auge fassen, die unserem »Menschen« dasjenige geben und sein sollen, was ihn nach »außen« legitimiert, damit er nicht zu den gewöhnlichsten der Herdenmenschen gezählt werde.

Da hören wir immer von dem Stil der Technik, von dem Stil des dieser unterworfenen Materials, von dem Stil des beide meisternden Künstlers. Und dann wird uns wieder ein gelehrter Vortrag über historische Stile, über einen Stil der Kirche und über die Stile der französischen Könige gehalten. Und an alledem sind wir so unbeteiligt, ebenso unbeteiligt wie an dem Mobiliar, das, aus Künstlerhänden stammend, uns täglich umgibt.

Selten hat jemand den Mut, und damit natürlich auch den Bildungs- und Geschmacksvorzug, zu sagen, das und das müßte »ich« so und so haben, denn meine Meinung darüber ist die und meine Gewohnheit jene, mein Berufsleben das und meine Arbeitsweise diese und meine Liebhaberei eine solche, daß ein solcher Stuhl mir bequem, ein solcher Arbeitstisch meinen Zwecken dienlich ist, und



PROFESSOR LUDWIG VON HOFMANN
WEIMAR. GEMÄLDE: »NYMPHENBAD«.

wiederum daß ich nur in einem solchen Bücherschrank meine Bücher und Werke und Stiche haben möchte. Aber diese, die zu solchen Worten den Mut finden und damit ihre persönliche Eigenart bekennen, müßten dann auch fähig sein, ihre Wünsche gehörig belegen und möglichst durch zeichnerische Skizzen verstärken zu können. Tritt uns aus solcher Persönlichkeit ein vernünftiger, geklärter Bestellerwille entgegen, dann wird der Künstler oder Kunsthandwerker, ja auch der gewöhnliche Handwerker, wohl oder übel gehalten sein, von seiner Eingenart zu Gunsten der Persönlichkeit des Bestellers etwas aufgeben zu müssen.

Ein Anteil des Bestellers muß in die Dinge hineingearbeitet werden. Das von den französischen Königsstilen ist keineswegs eine



ADOLF BEYER—DARMSTADT. Gemälde: »Zum Fest«.

Phrase, die Möbel und Räume der französischen Königsschlösser zeigen einen königlichen Stil, wie die Möbel und Räume aus der Biedermeierzeit einen spießbürgerlichen Stil zeigen. Sie alle waren Auftraggeber von persönlichster Art, die sich für Lösung und Ausführung interessierten bis zum letzten Polsternagel. Nicht im entferntesten haben wir etwas ähnliches heute. Und somit wäre es gut, wenn wieder eigene Gewohnheiten und Ansprüche, ja selbst Liebhabereien von Auftraggebern sowohl rückwirkend auf die Absichten des Künstlers wie auf die Arbeit des Ausführenden würden.

Auch unser eigenes Berufsleben müßte dabei viel mehr in den Vordergrund treten. Die Wohnung eines Offiziers wird, wenn sie der Individualität des Bestellers angepaßt ist, von der eines Juristen oder Malers abweichen. Je mehr wir das zu erreichen suchen, um so mehr persönliche Kunst werden wir bekommen, unbeschadet des individuellen Gepräges der künstlerischen Eigenart des Verwirklichers unserer Ideen. Je mehr wir damit aus uns herausgehen, je mehr nehmen wir der Schablone die Herrschaft über unsere Umgebung.

Naturgemäß kann der Stil des Bestellers nicht überall von fühlbarem Einfluß werden; bei vielen Werken der hohen Kunst, die auf Auftrag hin entstehen, würde eine dahin zielende Forderung auf Widerstand und Schwierigkeiten stoßen. Selbstverständlich würde aber auch der wirklich kunstverständige und feinsinnige Besteller an den Künstler keine Zumutungen stellen, die seinen Auftrag lieber unerteilt ließen, denn der Künstler darf unter keinen Umständen Zugeständnisse um des Auftrags willen machen, die seine künstlerische Persönlichkeit in Frage zu stellen vermöchten. Dann lieber auf einen Auftrag verzichten. Aber hier kann auch leicht der Künstler auf Charakter- und Berufs-Eigentümlichkeiten des Bestellers eingehen, ohne sich auch nur das geringste zu vergeben, wenn er, sagen wir, es handle sich um ein Bild für einen bestimmten Raum, sei es Festsaal oder Hauskapelle, sich dem in diesen Räumen herrschenden Stil des Bestellers anpaßt. Wir wissen, daß Maler im Gegensinne schon in manchem schönen Raum die Raumwirkung in Grund und Boden gemalt haben. Doch, wenn der Besteller bei Kunstwerken schlechthin als Käufer auftritt, dann kann er, wenn er sich zu persönlichem Geschmack und Selbständigkeit im Urteil durchgerungen hat, in der Wahl der Kunstware Zeugnis seines persönlichen Stils ablegen. KARL HEINRICH OTTO.



ANNA BEYER DARMSTADT. »WEISSE ROSEN«.



KURT KEMPIN—DARMSTADT. »Christus«.

VON DER DEUTSCHEN TIERMALEREI.

Es gibt eine Lücke in der ausübenden Kunst der Zeit, das ist die deutsche Tiermalerei, die — nicht da ist. Gehen wir von einem kleinen Gebiet aus: die Vogelwelt in der deutschen Kunst. Zunächst in der Illustration. Die großen Vogelwerke eines Brehm, Naumann, Floericke u. a. weisen Illustrationen auf, Zeichnungen, Buntdrucke, die der deutschen Kunst nicht würdig sind, die weder ein hohes Niveau der künstlerischen Darstellung noch eines der Reproduktion bedeuten. Die gelehrten Ornithologen finden diese Bilder meist vorzüglich, eine psychologische Tatsache, die verblüfft, wenn man bedenkt, daß das die Männer sind, die mit diesen Tieren umgehen, sie studieren, sie kennen — müßten. Die Illustrationen in den Büchern der Gelehrten sind meist bedenkliche Zeichen für das Kunstverständnis der Wissenschaftler. Man nehme diesen Satz nachdenklich, man sehe daraufhin größere Publikationen durch und schiebe die Schuld nicht auf die Verleger; man wird dann zu der Erkenntnis kommen, daß dem modernen Gelehrten zur Illustration seiner Werke die Mithilfe des Künstlers fehlt. Der Anfang einer Zusammenarbeit zwischen Gelehrten und Künstlern ist hie und da gemacht; aber es bleibt verwunderlich, wie wenig in einer Zeit, da die Kunst so viele Gebiete erobert: Handwerk, Technik, Reklame usw., wie wenig die ausübende Kunst dies Gebiet der deutschen Tiermalerei beachtet. Wer das gesamte Material der deutschen Vogelbücher durchprüft, der wissenschaftlichen wie der volkstümlichen — und das sei dem Kultusministerium angelegentlich empfohlen! — der wird diese vorläufig subjektive unmaßgebliche Meinung bestätigen. Und wer dann noch die Tafeln durchsieht, die als Wandbilder der Schuljugend die Kenntnis der Vogelwelt vermitteln sollen, der wird den Grund entdecken, warum unser Volk, selbt die Gebildetsten, so wenig von der Vogelwelt wissen. Die deutschen Vögel sind glatt aus dem Auge, aus dem Bewußtsein des Volkes geschwunden. Und das gilt, cum grano salis gesagt, von der ganzen deutschen Tierwelt: die Kenntnis fehlt und die künstlerische Erkenntnis. Es klingt absurd, in einer Zeit der neu aufblühenden Naturerkenntnis sagen zu müssen: der gebildete Deutsche kennt weder Reh noch Maus noch Meise — und doch ist es so. Er kennt sie noch lange nicht so, wie er sie kennen könnte. Er hat keine Ahnung von den Wundern, die hier noch zu entdecken sind an Ausdruck, Bewegung, Charakter, Milieu der Tiere. Und der Hauptgrund bleibt der Mangel reifer künstlerischer Darstellungen. Und dafür wiederum ist der Hauptgrund, daß der deutsche Künstler diese Gebiete nicht selbst beackert, sondern sie rückständigen Tier-Illustratoren überläßt. Weder die Gelehrten, noch die Verleger, noch die Schulmänner, noch die Ministerien finden hier allein weiter; sie werden immer eine Zeichnung nach dem Balg oder Kadaver, die einigermaßen treu ist, für genügend erachten; der Künstler wird diese Bilder Kitsch nennen; er liefere Ersatz. Aber seltsamer Weise scheint es der deutsche ausübende Künstler für unter seiner Würde zu achten, die Tierwelt der Tierwelt wegen zu zeichnen. Im Ausland widmen sich allererste Künstler dieser Aufgabe; in Deutschland benutzt man das Tier in der Kunst nur zur Staffage und überläßt es Handwerkern oder Dilettanten zur Darstellung. Die Schweizer,

Franzosen, Engländer, Amerikaner, Japaner haben wunderbare vollwertige künstlerische Darstellungen der Vogelwelt. Auf sämtlichen deutschen Kunst-Akademien gibt es kaum ein Dutzend älterer und jüngerer Maler, die sich mit dem Tier beschäftigen — man fordere den Gegenbeweis der Ministerien, und das deutsche Volk wird erschrecken darüber, wie schwach es um die Ausbildung seiner jungen Künstler in diesen wichtigen Dingen bestellt ist. Dabei laufen zahllose junge Künstler herum, die jahraus jahrein ihre ungewissen Studien auf ungewissen Erfolg hin malen, während hier Aufgaben und Existenzmöglichkeiten liegen, ganz abgesehen von der Pflicht, diese Schwächen unserer Kultur der Kunst, des Volkes, der Schule wegen auszufüllen.

Die Japaner haben Vogelbilder, die bei uns so billig sind, daß der Rückschluß auf die Verbreitung dieser Werke bei den Japanern uns nachdenklich machen muß. Die wertvolleren Japaner, etwa die Masterpieces by Jakuchû, lernen wir durch — die Engländer kennen. Die Franzosen hatten ihre Rosa Bonheur. Die Schweden haben Liljenfors, die Schweizer ihren Paul Robert, den vorbildlichsten aller lebenden Vogelmaler. Deren Mappenwerke erschienen bereits vor zwanzig bis dreißig Jahren. Sie sind meist vergriffen. Das Mappenwerk Roberts ist in Deutschland kaum bekannt, man kann es nur für ein paar Hundert Frcs. auftreiben. Im Museum in Neuchâtel aber hängen einige der vorbildlichen Vogelbilder dieses Meisters. Leuteritz in München kann Einiges auf diesem Gebiet. Und in der



PROFESSOR OTTO H. ENGEL BERLIN.
»FRIESISCHE MÄDCHEN«.



PROFESSOR KARL SCHMOLL VON EISENWERTH - STUTTGART. »Der Spaziergang«.

heurigen Frühjahrs-Sezession entdeckte ich einige wirkliche Vogelbilder von Niestlé, einem jungen — Schweizer und Schüler Roberts. Welches Feld ist hier für die deutschen Künstler noch zu bebauen, wie reich und schön an Aufgaben! Und welches schöne Leben, draußen in der Natur die Fülle der Wesen zu belauschen, ihren reizvollen Erscheinungen nachzugehen und sie als künstlerische Probleme zu gestalten! Das lauernde Wiesel darzustellen oder die Grasmücke, die singende Seele des Strauchs!

Das Gesagte aber gilt nicht nur von den Vögeln und Säugetieren, sondern auch von den Insekten; ja man kann es auf das Pflanzenreich ausdehnen. Das Ausland hat z. B. von ersten Künstlern geschaffene Schmetterlingswerke — ein epochemachendes ist im Entstehen, wie ich verraten kann. Wohlverstanden, von Künstlern werden anderswo diese Dinge dargestellt, nicht von handwerksmäßigen Zeichnern. Und darum gleich noch einige Worte über das Wie der Darstellung, einige prinzipielle Worte über die Fassung der künstlerischen Aufgabe.

Wir haben z. B. einen Zügel, einen genialen Künstler, der oft auf der Messerschneide künstlerischer Probleme wandelt. Aber für die obige Aufgabe kommt er nicht in Betracht, weil ihm das Tier Mittel für Farbenprobleme, nicht Selbstzweck ist. Wir haben einen Schramm—Zittau, der großartige Geflügel malt, einen Graessel, dessen Entenbilder berühmt sind, und haben noch einige andere Tierspezialisten. Doch auch ihnen ist das Tier ein Mittel zu ihrem Bild, nicht zum Bilde des Tieres. Wir haben eine Unzahl Genre- und Stillebenmaler, die das Tier lebend oder tot verwerten als Farbe, als Teil ihres Bildes, als Staffage. Wir haben verschiedene schöne Tierstudien, mit denen Künstler sich versucht haben, deren Kunst sonst auf Anderes gerichtet ist. Vogeler-Worpswede z. B. hat feinsinnige Tierzeichnungen veröffentlicht. Aber ihm ist das Tier Linie, Stil — und die Erkenntnis der Tierlinie ist bei ihm und vielen Andern hülflos gegenüber den Japanern und den genannten Europäern. Und danach haben wir die große Zahl der Kunstgewerbler, die das Tier verarbeiten zu ihren ornamentalen und stilistischen Zwecken. Als untere Grenze möchte ich die vielen Tierzeichner und Illustratoren nennen, die knechtisch nach dem Balg oder Kadaver zeichnen und tuschen. Diese alle kommen der Aufgabe nicht nahe.

Diese lautet — und ich nenne sie gleich in der zugespitzten Form, zu der sie sich entwickelt hat, trotzdem die Vorstufen eigentlich nicht da sind —: das Tier in seiner wissenschaftlichen Erkenntnis richtig, in seinem natürlichen Milieu getreu und in seiner künstlerischen Erscheinung vollwertig darstellen und — als Individuum,

nicht mehr als charakterloses Gattungsbild. Wissen wir doch, daß, um bei Beispielen zu bleiben, eine Drossel eine ganze Skala von Gefühlsausdrücken zeigen kann — Kearton setzt mit Recht unter seine Vogelaufnahmen „besorgt", „befriedigt", „ängstlich", „verdrießlich". Wissen wir doch, daß jedes Rotkehlchen, jede Gans ihren eigenen individuellen Charakter hat. Es öffnen sich hier also ungeheuerliche Perspektiven für die Eroberung der Charakter-, Lebens- und Milieuerkenntnis der Tierwelt durch — die Kunst. Was auf die Wissenschaft nur guten Einfluß haben kann, vor allem einen verlebendigenden. Und für die praktische Verwertung solcher Kunst für Volk und Schule möchte ich nur folgendes als Gesichtspunkt sagen: das künftige Tierbild ist dann gelöst, wenn das Kind in der Schule es wissenschaftlich erkennen kann und — der feinsinnige Kunstkenner es doch auch als Kunstwerk schätzen muß. — Die Kunststadt München hat keinen zoologischen Garten! Auf ein anderes Hülfsmittel für die deutsche Tiermalerei möchte ich an dieser Stelle noch aufmerksam machen. Bekanntlich haben die Engländer und Amerikaner seit Dezennien eine hoch kultivierte Tierphotographie. In besseren amerikanischen Kinderzeitschriften findet man verblüffend gute Aufnahmen von Tieren im Freien, auch von seltenen, von — Kindern zwischen 10 und 15 Jahren! Die großen Publikationen der Ausländer auf diesem Gebiet sind bekannt. Endlich hat auch Deutschland ein solches Werk. Es heißt „Lebensbilder aus der Tierwelt", herausgegeben von Meerwarth und beginnt in R. Voigtländers Verlag in Leipzig in Serien zu erscheinen. Das Werk sagt mit Recht, daß es das Tierbild der Zukunft bringt — eine Art Tierbild der Zukunft, das das hier geforderte Kunsttierbild der Zukunft ergänzen wird. Diese Tierphotographien sind tatsächlich berufen, unsern Künstlern die Augen zu öffnen über die Fülle der Probleme, die das Tier für die Kunst noch zu geben im Stande ist. Hier sind Wunder zu sehen an Ausdruck, Bewegung, Charakter, Bildmöglichkeit. — München hat keinen Zoologischen Garten. Vielleicht, daß die geplante Schaffung den Anfang bedeutet zu einer neuen deutschen künstlerischen Tierkunde. Vielleicht, daß in dieser fortschrittlichsten Kunststadt auch die neue Tierkunst ersteht. Daß hier zuerst Künstler und Gelehrte versuchen, zusammen zu arbeiten. Aber die Revision dieses Gebietes muß, scheint mir, von oben herab vor sich gehen, damit endlich einmal die traurige deutsche Tierillustration verschwindet. —

MÜNCHEN. GEORG MUSCHNER.



PROFESSOR RICHARD HÖLSCHER—DARMSTADT. »Korbträgerin«.



WILH. THIELMANN—WILLINGSHAUSEN. »Schmücken zum Tanz«.

KUNSTGEWERBE UND WIRTSCHAFT.*)

Wir haben uns längst daran gewöhnt, für die Geschichte der Philosophie und der Religion die materialistische Fragestellung zuzulassen; wir glauben, daß auch die Kunstgeschichte von solcher Methode mancherlei profitieren könnte. Das Buch, das Floerke über den holländischen Kunsthandel geschrieben hat, gehört hierher. Energischer aber als theoretische Erwägung zeigt die Praxis des Kunstschaffens, daß wirtschaftliche Momente die Entwicklung der Formen beeinflussen. Das gilt für alle Zeiten; aber in erhöhtem Maße bekommt der moderne Künstler das Regulativ von Angebot und Nachfrage, das Wesen von Markt und Ware, Unternehmer und Konkurrenz der Arbeitskräfte, zu spüren. Das moderne Kunstschaffen ist durchaus kaufmännisch organisiert, d. h.: es ruht auf dem erwerbsmäßigen Vermittler, der zwischen dem Produzenten und dem Konsumenten steht. Die kunstgewerblichen Gegenstände sind Handelsobjekte, an

*) Als Anmerkung zu dem kürzlich erschienenen Buch: Werner Sombart, Kunstgewerbe und Kultur.

denen der seelisch unbeteiligte Kapitalist verdienen will; die aber ohne diesen Kapitalisten, dessen Materialhergabe, Maschinen, Arbeits- und Vertriebsapparat, ohne dessen Risiko, nicht geschaffen werden könnten. — Der Durchschnittsunternehmer braucht einen Mann, der das zeichnet, was die große Masse zu kaufen beliebt. Ein gefügiges Individuum, das irgend eine Malschule abgesessen und nun aus einem Arsenal gefüllter Mappen »Originale« zusammenbraut. Der erstklassige Unternehmer, der auf gute, zahlungsfähige und wohl auch ästhetisch orientierte Kundschaft rechnet, engagiert sich einen echten Künstler, eine Individualität. Aber auch jetzt vermögen die kunstgewerblichen Formen sich nicht nur aus inneren Gründen zu entfalten. Der Künstler muß Konzessionen machen, an den Geschmack des Publikums, an die Mode. Das Schlimmste aber ist: der Künstler muß stets etwas Neues machen, jedes Stück soll eine Reklame sein. Mit dieser Feststellung ist der schwerste Schaden bloßgelegt, an dem unser Kunstgewerbe noch immer leidet: es mangelt eine stetige, gradaufwachsende Entwicklung; statt dessen herrscht sprunghaftes Sensationsgelüst, vibrierende Unruhe. Ein Unternehmer will dem andern den Rang, die Kunden, ablaufen. Auffallen! heißt die Parole, die Konkurrenz übertrumpfen! Und der Künstler kann solchem Hexensabbath nicht entrinnen, er muß nach dem Unerhörten jagen. Denn schon stehen zwanzig andere Künstler bereit, die Ansprüche des Unternehmers zu erfüllen. Der platonische Idealist müßte wieder anfangen, Tafelbilder zu malen, wie er tat, bevor er durch das Kunstgewerbe seine Lebenshaltung hob . . . Wodurch wird der Fluch des Kapitalismus von der Kunst weichen? Durch Hebung des allgemeinen Kulturniveaus. Wenn man von dem Kunstgewerbe nicht mehr soviel sprechen und schreiben wird, wenn eine schöne Wohnungs-Einrichtung ebenso selbstverständlich wie ein gut gewaschenes Gesicht, wenn aus den hastenden Formen sich ein



WILHELM BADER—DARMSTADT. Mädchenkopf.



WILH. BADER DARMSTADT. Frauenkopf.

Stil kristallisiert — dann wird der Künstler herrschen, »als ein Dompteur wird er die beiden gefährlichen Bestien, Unternehmer und Publikum, im Zaume halten«. — Die Bildung, das Werden des neuen Stiles ist das Wichtigste; das hat Sombart übersehen. Er spricht vom Banausentum der Zweckmäßigkeit, er definiert das Kunstgewerbe als die Vereinigung des Notwendigen mit dem Schönen. Wenn dem so wäre, würde das große Jagen nie zum Stehen kommen. Erst wenn die Formenraserei, die schmückende Willkür, durch die zur Konvention erhobene Zweckmäßigkeit abgelöst sein wird, erst wenn die artistischen Originalitäten im Typus aufgegangen sein werden, erst dann sind die Extravaganzen und lauten Reklameschreie der Lächerlichkeit verfallen. Edle Subjektivität bewirkt keinen Lärm. In jeder griechischen Vase, in jedem Empireschrank steckt eine Seele, und doch spricht man ganz allgemein von: der griechischen Vase, von: dem Empireschrank. Wenn man ganz allgemein von: dem modernen Kunstgewerbe wird sprechen können, dann herrschen Künstler, Fabrikant und Publikum als Trinität in Einheit, dann sind die kunstfeindlichen Tendenzen des Kapitals für einige Zeit ausgeschaltet. ROBERT BREUER.



EDUARD SELZAM. »HOLLÄNDISCHES MÄDCHEN«.



PROFESSOR AUGUST GAUL—CHARLOTTENBURG. KLEINE BRONZE: »PELIKANE«.



PROFESSOR AUGUST GAUL—CHARLOTTENBURG. KLEINE BRONZE: »FASANEN«.



ALBIN MÜLLER—DARMSTADT. Haupt-Eingang am Platanenhain.

ARCHITEKT ALBIN MÜLLER UND SEINE BAUTEN AUF DER HESSISCHEN LANDES-AUSSTELLUNG 1908 IN DARMSTADT.

Wer das von der Natur schon so bevorzugte Gelände der Hessischen Landes-Ausstellung betritt, einen Boden, den das Wagen und Walten eines gleich kunstbegeisterten wie edelsinnigen Landesfürsten geheiligt, der wird beim Anblick der die Schätze der Ausstellung bergenden Werke der Baukunst sich nicht der Erkenntnis verschließen können, daß er hier einem großgefühlten Unternehmen gegenübersteht.

Der Olbrich-Bau mit der Fülle von Werken der freien Kunst, der hochragende, weitum das ganze Gebiet beherrschende Hochzeitsturm, die breitgelagerte Baugruppe, das Heim der so reichbeschickten Ausstellung für angewandte Kunst: die Architektur, Mutter aller Künste, Herrscherin und Dienerin zugleich, ist es, die hier unsre Achtung erzwingend Ernst und starkes Wollen predigt. Ihre Werke sind wohl das Markanteste des Hessischen Unternehmens, und nicht zum Wenigsten sind es die Bauten Prof. Albin Müllers, die der Ausstellung ihre Physiognomie verleihen.

Schon gleich das Haupteingangstor der Ausstellung — es ist ausgebildet zu einer geräumigen, tempelartigen Halle, deren Kuppel auf acht runden Doppelsäulen ruht, eine von der üblichen Gestalt solcher Zugangstore ganz abweichende Form, ohne protzige Reklame, ohne Aufdringliches im Äußeren, und doch so festlich den Besucher grüßend, dem Zweck so angepaßt und entsprechend. Als Schmuck dienen dem Kuppelbau acht figürliche Flachreliefs, die — Akroterien ähnlich — über den Rand der flachen Dachung aufragen. Seitlich des Baues, der auch bei stärkerem Verkehr seinem Zwecke als Unterstandshalle für die Kartenlösenden und bequemem Durchgangsraum vollständig gerecht wird, sind in anstoßenden Räumen Kasse, Garderobe und Verkehrsbureau untergebracht.

Wie in diesem Eingang etwas Ruhiges, Vornehmes gegeben ist, so ist das gleiche von der gesamten Abgrenzung des Ausstellungsgebietes zu sagen. Ein niedrig gehaltener Holzzaun einfachster Art, hellfarbig, mit rhythmischer Anordnung des Lattenwerks vereinigt mehr das in Grün prangende Außenland in freundlichster Weise mit dem Ausstellungsgebiet, als er es davon trennt. Aus gleichem Grund verdienen auch die Gittertore unsere Beachtung. Albin Müller

ALBIN MÜLLER. EINFAHRT FÜR DEN GROSSHERZOG.



ALBIN MÜLLER—DARMSTADT. EINGANG AM LUKAS-WEG.



ALBIN MÜLLER—DARMSTADT. Restaurationsgebäude im Platanenhain.

hat in dem sogen. Tor des Großherzogs, zwischen der russischen Kapelle und der Grenzmauer des Platanenhains gelegen, mit den denkbar einfachsten Mitteln etwas Besonderes von köstlichem Aussehen geschaffen. Die in Zaunhöhe gehaltenen Torflügel, im Gegensatz zu der Anordnung des Gitterwerks ein durchbrochenes, einfaches Muster zeigend, sind von zwei eigen ausgebildeten Torpfeilern beseitet, die durch blumentragende, pergolenartig gestaltete Bekrönungen reizend wirken. Von der gewaltigen Krone einer Blutbuche überschattet, stellt das von Überladung und dem üblichen Prunk freie Zugangstor eine ebenso eigenartige, wie feinfühlige Begrüßung der Eintretenden dar.

Die Abgrenzung gegen die nördlich vorgelagerten Fabrikanlagen hat der Künstler durch eine feste Mauer bewerkstelligt, die mit ihren eingesprengten Wölbebogen zugleich einen trefflichen Hintergrund zu einer kleinen, modern gehaltenen Friedhofs-Anlage abgegeben hat.

Von den durch Albin Müller errichteten größeren Bauten seien zunächst die Restaurationsanlagen einer näheren Betrachtung unterzogen. Zwei Hallen, durch einen langgestreckten Laubengang mit offener Pfeilerstellung einander verbunden, schmiegen sich förmlich dem allbekannten, prächtigen Platanenhain an. Durch eine überaus günstige Grundrißlösung hat es der Künstler möglich gemacht, daß nicht ein Baum der Axt zum Opfer fiel, nicht einmal ein Ast notlitt, daß vielmehr ein inniges Zusammenwachsen des modernen Baues mit dem Hain zustande gekommen ist. Einzellauben, die zwanglos von der Verbindungshalle aus zwischen je zwei Platanen hinausgeschoben sind, haben in den dichten Laubkronen dieser Bäume eine lebendige, bewegte Decke, und der Anblick, der sich uns aus den Hallen bietet, erinnert lebhaft an sonnenfreudige Bilder im idyllischen Fürstenlager zu Auerbach.

Die Innenausstattung der Wirtschaftsräume wirkt wie alle Arbeiten Albin Müllers einfach



ALBIN MÜLLER—DARMSTADT. Laubengang des Restaurationsgebäudes.

und selbstverständlich und doch reich und vornehm. Die Lincrustawandbekleidung mit verblüffend einfachem, den Stoff so recht meisterndem Ornament, diese Kabinettsstückchen an Beleuchtungs-Körpern geben dem Ganzen einen intimen Reiz, den das hereinleuchtende Grün der Platanen noch außerordentlich erhöht. Durch die großen, zusammenlegbaren Glastüren ist eine innige Verbindung des Hains mit den Innenräumen gewahrt und auch so eine Anlage geschaffen, wie sie nicht besser zu dem Baumgarten erfunden werden konnte. Wie die Bauten durch den herrlichen Platanenhain gewinnen, so ward — und das fühlt man sofort heraus — auch dieser Baumanlage eine äußerst anmutige Fassung verliehen, eine Fassung, die eben den einen Fehler hat, daß ihr nur eine so kurze Dauer beschieden ist.

Begeben wir uns aus dem Garten über die Anhöhe zur östlichen Terrasse! Von dort aus hat man den besten Blick über das Hauptwerk Prof. Albin Müllers, den Ausstellungs-Bau für angewandte Kunst. Die Geschlossenheit der gesamten Anlage, das Monumentale, das feierlich stimmende in dem Aufbau sind typisch für die künstlerischen Arbeiten Albin Müllers. So zwanglos alles in die Landschaft gestellt erscheint, so schwierig war die Grundrißlösung. Die hügelige Gestaltung des Bodens, stark abfallendes Terrain nach drei Seiten, und festgelegte Straßenzüge boten wohlzubeachtende Hindernisse. Dazu kam noch die Forderung, eine Gebäudegruppe in guter Wechselbeziehung zu dem um vieles höher gelegenen Olbrichbau zu schaffen, sowie jene, das eigenartige Landschaftsbild der im Osten hinziehenden Bergrücken des Odenwaldes nicht durch ungünstige Silhouette zu stören.

Heute steht ein Gebäude von großzügiger Repräsentation vor uns, reichgegliedert und in sich geschlossen. Der Raum zwischen ihm und der Terrasse ist nicht sehr ausgedehnt. Der Architekt schob deßhalb den Mittelbau so viel wie möglich zurück, legte zwischen diesen und die beiden Seitenflügel den für Bad Nauheim bestimmten keramischen



PROFESSOR ALBIN MÜLLER DARMSTADT.

AUSSTELLUNGS-GEBÄUDE FÜR ANGEWANDTE KUNST.





PROFESSOR ALBIN MÜLLER. Brunnenhof.

Schmuckhof, der gleich einer Perle gefaßt zu uns herübergrüßt. Diese Lösung läßt nicht nur den Platz weit tiefer erscheinen, sondern erhöht auch andererseits den Eindruck des Ganzen. Den Haupteingang flankieren Säulenreihen, denen wieder in gleicher Frontstellung festgefügte Formen Fassung geben. Die an der Nordseite angegliederten Bauten halten sich in der Maßhöhe des Portikus und der Säulengänge und lassen umsomehr dem dominierenden Hauptbau sein Festhausgepräge. Auch sie zeigen charakteristische Zweckform, und ohne jeglichen Schmuck und Aufputz, lediglich durch die Anordnung und Aufteilung der Fenster wird eine wohltuende Gliederung der Fassade erreicht. Leichtgeschwungene Linien leiten anmutig zur Hauptgruppe hinüber.

Die geschlossene Dachmasse gibt der Gesamtanlage besondere Ruhe. Ein Blick vom Hochzeitsturm aus über das Ganze läßt das umso deutlicher erkennen. Giebelbildungen, wie die der Seitenflügel, mit feinsinniger Verwendung einer dekorativen Kupferabdeckung sind für das Auge eine architektonische Neuerung eigner Art und von malerischer Wirkung. In die starke betonte Horizontale, als die uns ein über Portikus, Säulenreihen und flankierende Bauten herlaufendes Friesband erscheint, bringt die leichtwellige Linie des schmalen Baldachins über dem Eingang eine feine Unterbrechung, die durch Form und Farbe einem leichten Triller gleich in der Symphonie des Gesamtbildes mittönt.

Auch die gärtnerischen Anlagen seitlich der Zufahrt mögen ihrer vorteilhaften Einpassung wegen Erwähnung finden. Rasenflächen in verschiedener Höhenlagerung, umgeben von Blumenbeeten, eine sparsame Verteilung von geschnittenen Lorbeerbäumen verstärken den Eindruck, den die Mittelpartie mit dem hervorleuchtenden Binnenhof erweckt.

Der Südflügel zeichnet sich auf seiner freiliegenden Seitenfront durch die zwei Stockwerke durchmessenden, pilasterähnlichen Bauglieder aus, zwischen denen das Obergeschoß, den etwas zurücktretenden Unterbau um weniges überkragend, hinzieht. Hier ward



ALBIN MÜLLER—DARMSTADT.
RUHE - RAUM SEITLICH DES PORTALS.





PROFESSOR ALBIN MÜLLER. GEBÄUDE FÜR ANGEWANDTE KUNST. VORBAU DER LÄDEN.

unter Verzicht auf alle Ornamentik nur durch den Kontrast senkrechter und wagerechter Massen der gewünschte Effekt erzielt.

Die Fluchtlinie der genannten Seitenfront schließt mit dem alten Straßenzug einen spitzen Winkel ein. Um die allzugroße Entfernung bis zur Grenzlinie des Ausstellungsgebietes gegen den Ostabhang hin zu unterbrechen, hat der Künstler diesem Winkel durch eine bis zur Straße reichenden Ladenreihe Abschluß gegeben, den Winkel selbst durch Terrassenanlage gefüllt. Der gefällige Ovalbau, einen mäßig breiten von Säulen getragenen Umgang bergend, bildet einen Ruhepunkt für das Auge, zugleich aber auch einen Übergang zu dem anstoßenden Ziergarten.

Von jenem Rundgang aus, der die kleinen Ausstellungsläden umzieht, und so gleichzeitig zum Wandeln und Kaufen einlädt, hat man einen entzückenden Ausblick über Garten und Architekturgebäude in die Landschaft. Es läßt auch die Schaffung dieses Plätzchens den feinfühlenden Meister erkennen.

Nach Norden durch einen unter hochstrebender Pergola herziehenden Wandelgang, nach Osten durch das Gebäude für Architektur abgeschlossen, liegt an der Straße der Schmuckgarten, dessen Schöpfer ebenfalls Albin Müller ist. Um einen flachen Weiher reihen sich Blumenbeete, zwei gefaßte kleine Becken sind zur Aufnahme blühender Sumpfpflanzen bestimmt. Die Schauseite findet eine so eigen-



ALBIN MÜLLER.
VOM VORBAU DER LÄDEN.



ALBIN MÜLLER—DARMSTADT.

Garten mit großem Wasserbassin.
Bäume und Pflanzen von der Großgärtnerei Henkel—Darmstadt.

artige, wie prunkende, ornamentale Ausgestaltung in der Aufstellung von mehreren gewaltigen, niedrigen Becken aus buntglasierten Steinen, die reichen Blumenschmuck bergen, andererseits auch als Feuerschalen dienen können, um bei festlicher Beleuchtung die Lohe aufzunehmen, die in dem vorgelagerten Weiher flüssigfeurigen Widerschein findet. Durch Senkung des Mittelbeetes, das jener Schauseite gegenüberliegt, ist der Einblick auf Teich und Garten auch von der abfallenden Straße aus ermöglicht.

Das ebenfalls von Müller errichtete Gebäude für Architektur nimmt den Straßenzug in ganz vortrefflicher Weise auf. Man versteht es jetzt, warum der Künstler mit der ihm eigenen Zähigkeit für diesen Abschluß eintrat und eintreten mußte. Ruhe und Energie blicken uns aus dem ganzen Aufbau und der Gliederung entgegen. Auch das Innere dieses Abschluß-Gebäudes wirkt wohltuend durch Einfachheit und gute Raumverhältnisse.

Interessant ist die dem Terrain angepaßte Gestaltung des Schmalbaues, der östlich von dem erwähnten Ziergarten hinzieht. Mehrere Stufen führen aus dem Ehrensaal hinauf. Koje reiht sich an Koje bis zu einem größeren, lichtvollen Raum, der wie geschaffen erscheint, den Besucher nach ernstem Studium der Ausstellungswerke »leicht und freudig« in die sonnige, frohgestimmte und frohstimmende Umgebung des Gartens zu führen.

Gab Albin Müller in der Gesamtwirkung der Anlage, in Aufbau und äußerer Ausgestaltung seiner Bauten sich als Meister, so zeigt auch die Grundrißlösung des Bauinnern, daß er mit seinem Entwurf das Richtige traf. Wie der Architekt besonders den im Hinblick auf ihre spätere Verwendung in den verschiedensten Ausmaßen gestalteten Einzel-Sälen und -Zimmern genügend Licht und Raum und eine zwanglose Aufeinanderfolge schuf, das hat ihn alle Anerkennung finden lassen. Viele der gegebenen Möglichkeiten einer besseren Ausnützung sind — leider — seitens mancher Aussteller versäumt worden. Das Verbauen einzelner, angeordneter Türen und die dadurch bedingte Störung der vor-





PROFESSOR ALBIN MÜLLER.
GARTEN. BLICK AUF DIE PERGOLA
UND DIE GROSSEN BLUMEN-BECKEN.

ALBIN MÜLLER. BLICK GEGEN DEN VORBAU DER LÄDEN.



DIE PERGOLA.



PROFESSOR ALBIN MÜLLER. Gebäude für Architektur mit Blick in die Arbeiter-Kolonie.

gesehenen bequemen Führung durch alle Räume, auch manche weniger günstig scheinenden Lichtverhältnisse im Innern sind auf diesen Umstand zurückzuführen. Ausstellungsleiden, wie sie überall zutage treten, mögen hier nicht weiter berührt werden, »nachbarliche Liebe« scheint nie so recht auf Ausstellungsböden zu gedeihen.

Bei dieser umfangreichen Arbeit, die Albin Müller hier zu bewältigen hatte, ist es umsomehr erstaunlich, in der Ausstellung eine solche Fülle von künstlerischen Werken zu finden, die ihre Entstehung gleichfalls dem Reichbegabten verdanken. Neben der Ausstattung der in dem Gebiet dieser Ausstellungsbauten wirkungsvoll verteilten Ruheräume, Wandelgänge, Zier- und Brunnenhöfe finden wir 18 Zimmereinrichtungen und eine Menge kleinerer Kunstgegenstände. Das gibt Zeugnis von der außerordentlichen Arbeitskraft Albin Müllers. Von der Decke bis zum Bodenbelag, von der umfangreichsten Holzarbeit bis zum einfachsten Stoffmuster des Möbelbezugs ist Alles in jenen Räumen von ihm entworfen.

Charakteristisch ist, daß der Meister all jener minutiösen Arbeiten mit seinem Erstlingswerk auf dem Gebiet der Monumentalbaukunst einen solchen Erfolg zu verzeichnen hat. In allen seinen Arbeiten liegt, wie schon öfters betont, eine gewisse Feierlichkeit, die einmal aus mystischen Neigungen entsprungen bezeichnet wurde. Wer möchte das beim Anblick der Arbeiten als Tadel auffassen? Ja, es drängt sich unwillkürlich der Gedanke auf, ob nicht gerade eine solche Künstlernatur, wie sie sich in Albin Müllers Werken, im Kleinen wie im Großen, äußert, noch einmal berufen ist, auch auf dem Gebiet religiöser Bau- und Kleinkunst eine hervorragende Rolle zu spielen.

Mit den Ausstellungsbauten hat Prof. Albin Müller einen neuen Boden betreten und auf ihm die Probe bestanden. Wie er auf so manchem Gebiet künstlerischer Betätigung als einer der Besten vorangeschritten ist, so wird er auch auf dem Gebiet der Baukunst mutig und sieghaft sich als ein Starker einen Platz zu erringen wissen. — P. T. KESSLER.



PROFESSOR ALBIN MÜLLER. Ausstellung. Gebäude für Architektur.

KLEINWOHNUNGS-KUNST

AUF DER HESSISCHEN LANDES-AUSSTELLUNG.

Die Kollektivausstellung des Ernst Ludwigs-Vereins, hessischen Zentralvereins für Errichtung billiger Wohnungen in Darmstadt, bringt diejenigen Bestrebungen zur praktischen Veranschaulichung, die man unter der Bezeichnung »Kleinwohnungskunst« zusammenfassen kann.

Bei der Errichtung der Kleinwohnungskolonie diente ein Programm als Grundlage, auf welches sich sämtliche Beteiligten geeinigt haben. Danach ist Zweck des Unternehmens die Lieferung des praktischen Nachweises, daß auch beim Bau kleiner Häuser und deren innerer Einrichtung künstlerischem Empfinden ohne besondere Kosten Rechnung getragen werden kann; gleichzeitig soll es zur weiteren Ausbreitung der Wohnungsfürsorge-Bestrebungen beitragen. Die Kosten für die Häuser und Möbel usw. müssen so bemessen werden, daß sie für weniger bemittelte Personen erschwingbar sind, und zwar dürfen die Baukosten betragen für das Einfamilienhaus höchstens 4000 Mk., für das Zweifamilienhaus höchstens 7200 Mk. Die Herstellungskosten der Möbel für Wohnzimmer, Schlafzimmer und Küche, nebst sonstigen Einrichtungsgegenständen, wie Matratzen und Bettzeug, Küchengeschirr, Gardinen, Läufer oder Teppich, dürfen die Summe von 1000 Mk. nicht übersteigen.

Die Hersteller der Möbel sind verpflichtet, zu den von ihnen zu bezeichnenden und in den Häusern aufzulegenden Einheitspreisen, die sich innerhalb der Festsetzungen des Programms zu halten haben, jede in der Ausstellung etwa gemachte Bestellung auszuführen.

Der Vorstand des genannten Vereins wurde in der Durchführung des Programms unterstützt von sechs hessischen Großindustriellen, die die Kosten der Erbauung und völlig wohnliche Einrichtung je eines Hauses bereitgestellt haben. Für die Entwürfe der Häuser und Möbel wurden anerkannt tüchtige Architekten gewonnen.

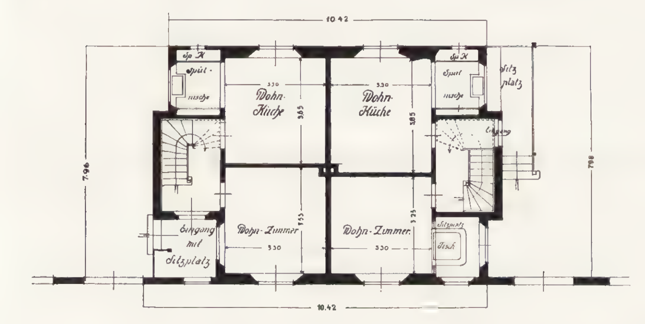


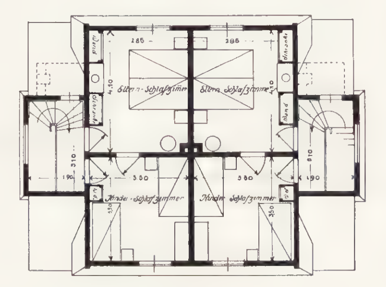
ARCHITEKT MAHR - DARMSTADT. DOPPELHAUS.

ARBEITER-KOLONIE.

I. HAUS DYCKERHOFF & SÖHNE:

Das Haus Dyckerhoff & Söhne, Portlandzement-Fabrik in Amöneburg b. Biebrich a. Rh., ist als Heim für Industrie-arbeiter - Familien gedacht, die in der Nähe ihrer Fabrik, jedoch auf dem Lande wohnen. Die Vorzüge der freien Lage des Hauses sind durch Anordnung von Sitzplätzen im Freien zum gemütlichen Aufenthalt nach Feierabend und an Feiertagen ausgenützt worden. – Es ist ein Zweifamilien-Wohnhaus, in dem die beiden Familien unter einem Dache wohnen, doch jede ihren eigenen Eingang und ihr





GRUNDRISSE DES ERD- UND OBER-GESCHOSSES.



ARCHITEKT MAHR IN FIRMA MAHR & MARKWORT.

SITZPLATZ IN DER GUTEN STUBE.

Treppenhaus besitzt, das also zwei nebeneinander angeordnete Einfamilienhäuser darstellt. — Die Architekten haben sich bemüht, ohne Anlehnung an ältere Kleinwohnhäuser oder Bauernhäuser, streng im Rahmen der Mittel, das Haus freundlich von Außen und behaglich im Innern zu gestalten. — Jede Wohnung des ganz unterkellerten Hauses enthält Küche und drei Zimmer, und sind, um jeden verfügbaren Raum aufs Äußerste auszunutzen, eine Anzahl von Wandschränken und anderer Möbel eingebaut worden. — Die gesamte überbaute Fläche beträgt rund 83,00 qm und stellt sich der Preis des Doppelhauses fix und fertig laut Kostenanschlag auf 7150,80 Mk. Hierzu kommen noch die Kosten der Hauseinrichtung. — Die innere Ausstattung des Hauses ist in Form und Material natürlich aufs einfachste gehalten, das Holzwerk der Türen, Möbel etc. ist teils naturfarben lasiertes Tannenholz, teils grau gebeiztes und poliertes Pappelholz. — Die Küche und die Schlafzimmer haben Ölfarbenanstrich, teils in Spritztechnik, teils in Tupftechnik erhalten, nur das Wohnzimmer ist tapeziert. Die Kosten der Innen-Einrichtung mit allem was in Zimmer oder Küche enthalten ist, als Herd, Ofen, eingebauten und uneingebauten Möbeln, Vorhängen, Bettzeug, Lampen etc. belaufen sich

für Küche auf . . 325.— Mk.
für Wohnzimmer . 333.40 „
für Eltern-Schlafzimmer . . . 341.10 „
für Kinder-Schlafzimmer . . . 142.— „

Von den ausführenden Firmen mögen einige erwähnt werden: Baugeschäft W. Ganß & Zimmer, Zimmermeister J. Conr. Mahr, Dachdeckermeister Gebr. Müller, Schreinerei L. Matthes Nachf. und Schlossermstr. H. Böttinger, alle in Darmstadt. —



KÜCHE. SPÜLNISCHE.



KÜCHE. BANK UND FAMILIENTISCH.



SCHLAF-ZIMMER MIT EINGEBAUTEN SCHRÄNKEN.

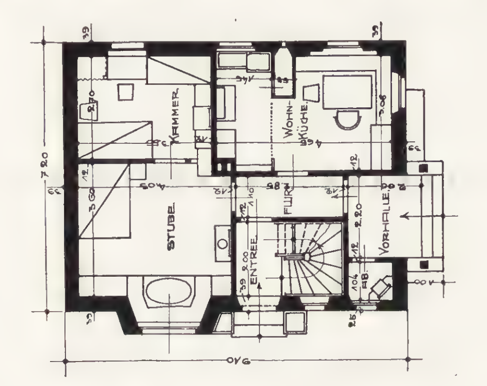
ARBEITER-KOLONIE.

II. HAUS CORNELIUS HEYL—WORMS:

ARCHITEKT GROSSH. DIREKTOR A. WIENKOOP—DARMSTADT.

Auftragsgemäß sollte das Haus für 2 Arbeiterfamilien, die Wohnungen übereinander angelegt, ausgeführt werden – eine weitere Forderung war ein getrennter Eingang für jede Familie. Die Lösung dieser Aufgabe ist aus dem Grundriß ersichtlich. Jede Wohnung erhielt eine geräumige Wohnküche, eine Stube und eine Kammer. Die Küche ist auch als Wohn- und Eßraum eingerichtet. Der Herd ist so eingerichtet, daß er gleichzeitig Küche und die bei-

ARCHITEKT WIENKOOP. HAUS FÜR ZWEI FAMILIEN.



GRUNDRISSE DES ERD- UND OBER-GESCHOSSES.

A. WIENKOOP EBERSTADT-DARMSTADT.



ERKER IM WOHN- UND SCHLAF-ZIMMER.

den andern Räume erwärmt, ein Vorzug, welcher dadurch an Wert gewinnt, daß erfahrungsgemäß die Arbeiterfamilien aus Ersparnisgründen die Heizung sparen und ausschließlich in der Küche hausen. – Durch den Speiseschrank – mit Ventilation – ist der Wohnteil von der übrigen Küche abgetrennt. Die Wohnstube – gleichzeitig auch Schlafstube der Eltern – ist durch einen Ausbau vergrößert, eine Anordnung, welche äußerlich das Haus belebt.

Im Obergeschoß bildet der Raum über dem Eingang einen im Sommer sehr erwünschten Aufenthalt im Freien mit schützendem Dach. – Die Aborte liegen getrennt von den Wohnräumen, aber sind bequem zugängig. – Das Äußere war bedingt durch die Anordnung der beiden Wohnungen – das Haus erscheint demnach als 2 stöckig – mit einem schlichten Wohndach-Abschluß. Unter dem Dach sind noch 2 Kammern angeordnet. Äußerlich ist jeder überflüssige Zierrat vermieden worden. Im Innern ist das Elternzimmer im Erdgeschoß mit einer Tannentäfelung versehen und einer Balkendecke.

Die Baukosten belaufen sich inkl. Garten-Anlage, Einfriedigung, Keller und Dachstockausbau auf rund 7200 Mark, sodaß der Mietpreis der Einzelwohnung auf 140 – 150 Mark normiert werden kann. Die Einrichtung des Mobiliars kostet für jede Wohnung durchschnittlich 1000 Mark. – An der Ausführung waren u. a. beteiligt: Maurermeister H. Sames, Zimmermeister Ad. Kricksers, Dachdeckermeister Jean Keller, Spenglermeister Ludwig Pohl, Schreinermeister G. H. Bitsch, Schlossermstr. St. Riehl; die Einrichtung des Erd - Geschosses hat die Firma Ph. Merkel – Dahlsheim, die des Ober-Geschosses H. Moerschel – Worms gefertigt.



KÜCHE DER UNTEREN WOHNUNG.



KÜCHE DER OBEREN WOHNUNG.



WOHN-ZIMMER DER OBEREN WOHNUNG.

ARBEITER-KOLONIE.

III. HAUS DÖRR & REINHART-WORMS:

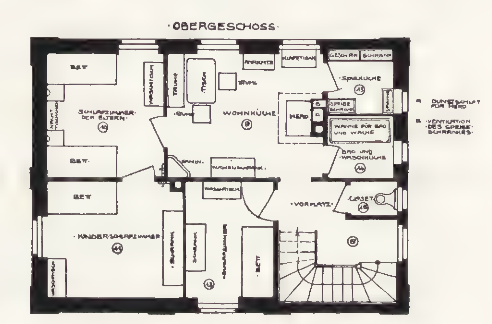
Das Arbeiterhaus der Firma Dörr & Reinhart in Worms von dem jungen Architekten Georg Metzendorf in Bensheim ist für städtische Verhältnisse gedacht und zwar für zwei Familien, von denen die eine im Untergeschoß wohnende als die Hausbesitzerin und Vermieterin — praktisch vorliegende Verhältnisse sind herangezogen — zu gelten hat. Auch Garten- und Hofanlagen sind nach dieser Erwägung gebildet.

Die Rücksicht auf die Einfügung in ein Stadtstraßenbild verlangte auch eine gewisse

ARCHITEKT GEORG METZENDORF—BENSHEIM. ZWEIFAMILIEN-HAUS.

·ERDGESCHOSS·

·OBERGESCHOSS·





ARCHITEKT GEORG METZENDORF BENSHEIM.

GARTENSEITE DES ZWEIFAMILIENHAUSES.

Durchführung der Außenarchitektur zu festgeschlossenem Eindruck, soweit das die beschränkte Baumittel zuließen. Darum wurde der massive Sockel ziemlich hoch emporgeführt, breite Streben, die Fensterverteilung und das Holzgitterwerk für Kletterpflanzen vereinen sich, die großen Flächen der Fassade und der Seitenmauern in abgewogenen Maßen angliedern und schließlich nimmt auch die wuchtig, aber nicht lastend schwer gegebene Dachform auf diese Dinge Bezug. Sie will ihre deckende, schützende Bedeutung wahren, aber auch der starken Höhenwirkung des Aufbaus ein Gegengewicht bieten. Das Schwere weckt den freundlichsten Eindruck. Der Erbauer vergaß nicht, daß die Wormser Arbeiter an die Einrichtung – trotz Wohnküche – gewisse, vom Stadtleben geformte Ansprüche stellen und brachte das Kunststück zuwege, eine gediegene, jederzeit nachzuliefernde Wohnungseinrichtung für insgesamt 550 Mark herzustellen. Philipp Merkel in Dalsheim hat die Möbel gearbeitet. Mit gründlichster Bedachtsamkeit ist die Küchen- und Herdanlage durchgeführt. Eine zentrale Heizung- und Wasseranlage ist eingerichtet. Über dem Herd ist ein starker Ventilationseinbau für die Entlüftung der Wohnküche. Zwei unmittelbar angefügte Nebenräume enthalten getrennt einen Spülraum mit großem, eingebautem und besonders ventiliertem Speiseschrank einerseits und einem vom Herde aus zu erwärmenden Bad auf der anderen Seite.

Die Herstellungskosten des ausgestellten Hauses betragen (excl. der beiden Wohnungseinrichtungen im Betrage von je 550 Mark) 6900 Mark. Am Ort seiner Bestimmung wird der Betrag der Bausumme auf 7200 Mark steigen, da natürlich eine ausreichende Unterkellerung mit vorgesehen ist. –







ANSICHTEN AUS DER WOHNKÜCHE DES ERD-GESCHOSSES.

ARCHITEKT PROFESSOR WALBE—DARMSTADT. Einfamilien-Haus.



PROFESSOR WALBE—DARMSTADT. Treppen-Aufgang.

ARBEITER-KOLONIE.

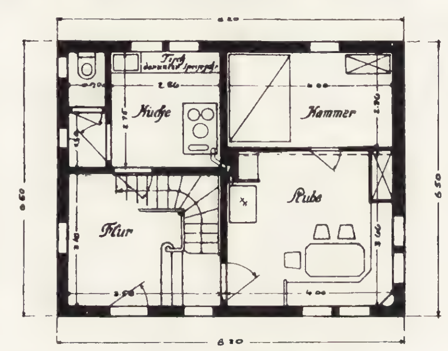
IV. HAUS C. W. CLOOS — NIDDA:

Das Haus ist bestimmt für einen Land- oder Industriearbeiter zu Nidda in Oberhessen, weniger für einen Arbeiter der Großindustrie. Es kam darauf an, möglichst den Typus für ein Haus zu gewinnen, das ohne Zuziehung eines Architekten vom Handwerksmeister allein erbaut werden kann. Dabei ist der Erbauer von dem Gedanken ausgegangen, daß für ein Haus, zu diesem Zwecke und für diese Gegend bestimmt, das kleine Bauernhaus eben dieser Gegend das beste Vorbild bieten muß. Die Einteilung lehnt sich daher an die bewährte ortsübliche Bauweise an: Hausflur und Küche in unmittelbarer Verbindung mit Vorplatz und Hof fast zu ebener Erde, Wohnräume (unterkellert) etwas höher gelegen. Weder im Innern noch im Äußern ist eine Kunstform angebracht, die nicht der ortsansässige Handwerker nach eigner Erfindung oder auf Grund der örtlichen Überlieferung ohne weiteres selbst ausführen könnte. Das Haus ist keineswegs eine Kopie des Bauernhauses jener Gegend — dieses ist zweigeschossig und in Holzfachwerk gebaut —, der lokale Charakter ist aber doch, abgesehen vom Grundriß, zu wahren gesucht durch Verwendung der ortsüblichen Materialien, z. B. der oberhessischen Dachpfannen und der Basaltlavatuffsteine für Hofmauer, Vorplatzbrüstung und Plattenbelag. Im übrigen ist den veränderten Ansprüchen des Arbeiters der Jetztzeit ebenso wie der veränderten Technik Rechnung getragen worden. Damit es möglich würde, daß der Handwerksmeister allein das Haus baue, durfte der äußere Reiz nur in der Hervorkehrung der inneren Einteilung und der Konstruktion gesucht werden. Das massive Erdgeschoß ist scharf getrennt von dem aus Fachwerk mit Ziegelverkleidung erbauten

Dachgeschoß, dessen Balkenlage, nach zwei Seiten weit überstehend, die Wände gegen Schlagregen schützt. Durch diesen Dachüberstand wird für die Räume im Dach-Geschoß eine größere Grundfläche gewonnen. Die Möbel sind aus Tannenholz gefertigt, deckend gestrichen und an vereinzelten Stellen mit Malerei versehen. Sie lehnen sich zum Teil an ländliche Motive an, doch sind Himmelbetten und ähnliche ausgesprochen bäuerliche Stücke absichtlich vermieden. Die verwendeten Stühle werden jetzt noch auf dem Lande für billiges Geld von kleinen Drechslern und Stuhlflechtern hergestellt. Der Architekt hat ferner darauf Bedacht genommen, das Haus mit den Grundstücksgrenzen in Zusammenhang zu bringen durch die massive Mauer, die im Norden den — von der Küche unmittelbar zugänglichen — Hof umschließt, durch den Vorplatz, der dem Arbeiter und seiner Familie den stets willkommenen Sitzplatz vor der Haustür gewährt. Im Süden liegt der Garten, abgeschlossen durch einen aus rohen, ungehobelten und ungestrichenen Latten gezimmerten Laubengang, wie ihn der Arbeiter sich selbst zimmern kann.



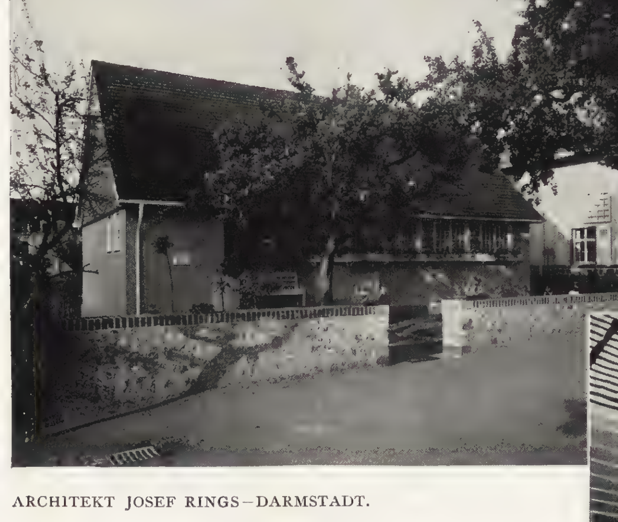
SCHLAF-ZIMMER MIT FENSTERSITZ IM OBER-GESCHOSS.





PROFESSOR WALBE DARMSTADT.

WOHN-ZIMMER MIT ECKBANK UND FAMILIEN-TISCH.

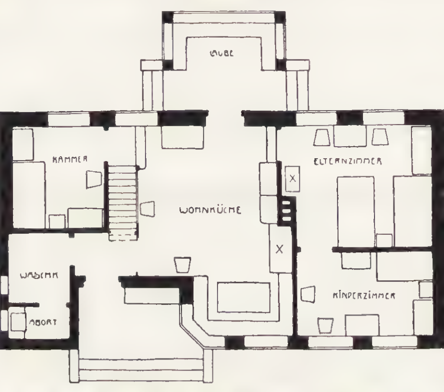


ARCHITEKT JOSEF RINGS–DARMSTADT.

ARBEITER-KOLONIE.

V. HAUS MERKEL:

Das Haus ist als Wohnhaus für einen ländlichen Arbeiter gedacht. Die nötigen Räume wurden alle im Erd-Geschoß, um die Wohnküche gruppiert, untergebracht. Die Wohnküche ist der größte Raum und hat auch die größte lichte Höhe. Der Fußboden der Schlafräume liegt zwei





ARCHITEKT JOSEF RINGS. EINFAMILIEN-HAUS.

Stufen höher wie der der Küche, wodurch eine gewisse Abgesondertheit dieser Räume erreicht wurde. Die Stiege zum Boden ist in die Küche eingebaut. Unter der Stiege liegt der Eingang zum Keller. Die eingeschossige Anlage hat neben dem bequemen Verkehr auch den künstlerischen Vorzug durch den Reichtum an Durchblicken. Alle Räume sind der Einheitlichkeit halber in einem warmen gelben Ton gehalten, doch richtet sich dies nach dem persönlichen Geschmack des Bewohners. Der heutige Arbeiter ist beim Einkauf seiner Möbel auf Massenartikel angewiesen; von diesem Gesichtspunkt ist denn auch das gesamte Mobiliar behandelt. Ein Versuch, Möbelstücke aus kreuzverleimtem Tannenholz herzustellen, ist in der Kammer des Arbeiterhauses vorgeführt. Diese Möbel entsprechen allen Forderungen der Hygiene; keinerlei Profile sind daran angebracht, die die Staub-Ablagerung begünstigen würden oder einer gründlichen Reinigung Hindernisse entgegenstellen könnten. Die großen Flächen der Möbel lassen sich durch aufgemalte Schmuckmotive reizvoll beleben. An den Ausgang der Wohnküche zum Garten ist eine kleine Laube angebaut, eine angenehme Erweiterung des Raumes während der guten Jahreszeit.



ARCHITEKT JOSEF RINGS. Wohnküche mit Ausgang zum Garten.



ARCHITEKT JOSEF RINGS. Wohnküche mit Familientisch und Bank.

DIE GROSSHERZOGL. PORZELLAN-SAMMLUNG DARMSTADT.

Seit Anfang Juli ist Darmstadt um eine Sehenswürdigkeit reicher: Großherzog Ernst Ludwig hat die umfangreichen, alten Porzellanschätze des Großherzoglichen Hauses in dem im Herrengarten gelegenen „Prinz Georg-Palais" unterbringen lassen und sie der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Durch Ankauf, Geschenke und Leihgaben des Großherzoglichen Landes-Museums ist die Sammlung zu einem überaus stattlichen Museum herangewachsen.

Einen stimmungsvolleren und geeigneteren Ort als das von Gärten umgebene freundliche „Prinz Georg-Palais" wäre für die Sammlung schwer zu finden gewesen. Schade nur, daß die Räume die Fülle der Schätze jetzt schon knapp zu fassen vermögen. Im Erdgeschoß, in dem die späteren Werke vom Ende des achtzehnten und Anfang des neunzehnten Jahrhunderts untergebracht sind, drängen sich die Objekte zum Teil etwas gar zu sehr. Bis zur Decke hinauf sind hier Vasen, Tassen und Teller aufgebaut, sodaß manches köstliche Stück nicht ganz zur Geltung kommen kann.

Im Obergeschoß liegen die Verhältnisse wesentlich günstiger. Ein großer Mittelsaal und drei anstoßende geräumige Zimmer stehen dort zur Verfügung. Der Saal enthält die vornehmsten Werke der Sammlung, größtenteils ganz köstliche Stücke aus frühester Zeit: eine Vitrine Meißen, eine Frankenthal, eine Höchst, eine Kelsterbach und zwei Schränke mit Figuren und Gruppen in unglasiertem Biskuitporzellan aus den Manufakturen Berlin, Sèvres und Kopenhagen. Ganz besonders interessant ist die „Kelsterbacher Kollektion", die außer einer Vitrine des Mittelsaales auch das anstoßende grüne Zimmer einnimmt.

Das blaue und das rosa Zimmer des Obergeschosses enthalten noch Arbeiten der Manufakturen Höchst, Ludwigsburg, Wien, Kopenhagen, Berlin, Frankenthal, Nymphenburg und einiger kleineren Fabriken.

Der Gesamteindruck der Sammlung ist überaus erfreulich. Alles ist sehr übersichtlich und äußerst geschmackvoll angeordnet. Der Direktor der Großherzoglichen Privatsammlung, Dr. Ostermann, dem es oblag die Kollektion zu ordnen und einzurichten, hat seine Aufgabe ganz vorzüglich gelöst.

Es war keine Kleinigkeit, den ziemlich vernachlässigten Bau für Museumszwecke wieder herzustellen und den ursprünglichen Schmuck der oberen Räume, hübsche, vergoldete Stuck-Ornamente, aus den Übertünchungen herauszuschälen.

ARCHITEKT JOSEF RINGS DARMSTADT.



AUS DEM SCHLAF-ZIMMER.

I. JAHRES-VERSAMMLUNG DES DEUTSCHEN WERKBUNDES.

Am 5. und 6. Oktober 1907 ist in München der Deutsche Werkbund gegründet worden. Das Ziel der Vereinigung spricht die Bundessatzung in den Worten aus: Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk, durch Erziehung, Propaganda und geschlossene Stellungnahme zu einschlägigen Fragen.

Im Deutschen Werkbunde ist der erste Versuch zu einer umfassenden nationalen Organisation aller am deutschen Kunstgewerbe Interessierten gegeben — ein bedeutsames Zeichen dafür, welche wichtige Wegstrecke die Entwicklung schon zurückgelegt hat, aber auch dafür, wie viele und schwere Arbeit in nächster Zukunft noch zu leisten ist. Bisher hat die Sache des Kunstgewerbes fast ausschließlich auf privater Initiative gestanden; den bedeutenden Faktoren des Staates und der Jugenderziehung gegenüber, um nur diese zu nennen, besaß er weder eine formale noch eine hinreichend durchschlagende materiale Macht. Hätte der Deutsche Werkbund, diese Vereinigung von »Künstlern, Gewerbetreibenden und Sachverständigen«, auch keine andere Bedeutung als die, daß er die Regierenden zur Stellungnahme nötigt, er wäre in seinem Bestande gerechtfertigt. Jedenfalls bedeutet er gegenwärtig die einzige vollwichtige Bürgschaft dafür, daß zur Förderung der neuen kulturellen und geschmacklichen Bewegung, zu der sich das »moderne Kunstgewerbe« ausgewachsen hat, alle erdenklichen, wirksamen Werkzeuge in Arbeit gesetzt werden.

Am 10. und 11. Juli ist der Bund zu seiner ersten Tagung zusammengetreten. Der Besuch war ein über Erwarten starker; sowohl die Künstler, als auch die Industriellen hatten ihre Vertreter entsandt und die verschiedenen Regierungen waren gleichfalls durch ihre Sachverständigen anwesend. Von den bayerischen Ministerien nahmen Ministerialrat Dr. v. Blaul und die Oberregierungsräte Dr. Winterstein und Kahr teil. Oberregierungsrat v. Dönhoff vom Handelsministerium und Regierungsrat Albert vom Reichsamt des Innern waren von Berlin gekommen.

Der erste Tag trug in der Hauptsache festlichen Charakter, das heißt er brachte zwar keine Toaste und keine klischierte Begrüßungs-Ansprachen, aber er diente doch in erster Linie dem Ausdrucke der Allgemeinstimmung, die die Teilnehmer erfüllte. Theodor Fischer sprach über »die Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk«. Herr Direktor Gericke hatte das Korreferat. Beide Parteien, so Industrie wie Kunst, sahen die Garantie für eine weitere Gesundung und einen stetigen Fortschritt der gewerblichen Produktion in der Zunahme des gegenseitigen Verständnisses und einem intimen Handinhandarbeiten der verschiedenen Faktoren. In der Diskussion sprachen neben Riemerschmid und einigen andern Herren Muthesius, der in der Hebung der Qualität der Massen-Produktion die moderne Idee des Deutschen Werkbundes erblickte, und Naumann, der nun die Zeit begrüßt, da das alte Renommee Frankreichs und Englands zu einem guten Teil auf Deutschland überzufließen beginnt. Alle Redner waren sich darin einig, daß die gewerbliche Arbeit nur dann der Nation wahren und dauernden Nutzen zu bringen vermag, wenn sie von einer aufrichtigen und großen Gesinnung getragen würde. Die bloße, stumpfe, mechanische Arbeit sei weder für den einzelnen, noch für das Volk eine Kapitalsvermehrung. Die stumpfsinnige Arbeit unterstehe dem ehernen Lohngesetz; nur Arbeit mit Geist, nur Qualitätsarbeit sei nicht zu imitieren, sei nicht dauernd billiger zu machen, müsse schließlich doch das Geld auf sich zuströmen machen und den Markt behalten.

Die Redner bemühten sich, dem Inhalt an idealen Triebkräften, dem der Bund und die von ihm vertretene Sache ihr Dasein verdanken, werbefähigen Ausdruck zu geben. Festlich war der Eindruck, der daraus entstand, denn immer wirkt es festlich, zu sehen, wie große Gedanken bindend und bewegend sich der großen Zahl bemächtigen, zu fühlen, daß eine große Sache, der Willkür des Einzelnen entrückt, sich dunkel in Gang setzt. Hing früher die Sache des Kunstgewerbes einzig und allein am Willen und der Intelligenz Weniger, so ist sie heute schon in die frommen Regionen des Gefühls hinabgesunken und nährt sich von den besten Kräften des Volkes. In diesem Sinne hatte Muthesius recht, wenn er in seiner Rede sagte, der »Deutsche Werkbund« sei ein

Verein zur Überwindung des Kunstgewerbes; denn dieses Wort bedeutet, daß die Gedanken, die die kunstgewerbliche Bewegung hervorriefen, nun in die Tiefe und Breite weiterwirken und einen viel reicheren Inhalt enthüllen als die mutigen dekorativen »Neutöner« der 90er Jahre sich träumen ließen. Klar und im besten Sinne schwungvoll war das, was Friedrich Naumann von der nationalen und kulturellen Bedeutung des Bundes zu sagen wußte. Vielleicht am stärksten wirkten im Geiste aller Zuhörer die Ausführungen Theodor Fischers nach. Soll ich es wagen, ihren Sinn in einem Satze zusammen zu fassen? Er könnte lauten: Die Maschine hat infolge verständnisloser Verwendung die Kultur geschädigt; sie muß fortan, nachdem sich ihr Wesen geklärt hat, als Beförderungsmittel der Kultur verwandt werden.

Der zweite Tag galt ganz der ernsten Arbeit. Dr. Wolf Dohrn referierte über die Erziehung des Nachwuchses im Kunstgewerbe. Als Leitsatz hebe ich hervor: Die Erziehung des kunstgewerblichen Nachwuchses soll Sache des Gewerbes, nicht des Staates sein. »Der Staat leistet die beste Erziehung, wenn er durch Erteilung guter Aufträge an Künstler und Gewerbetreibende die Leistung guter Arbeit fördert.« Neben Wolf Dohrn referierte Hofrat Bruckmann — Heilbronn als Industrieller und Prof. Rudolf Bosselt als Kunstgewerbeschullehrer. Auch diese Auseinandersetzungen zeigten eine erfreuliche Uebereinstimmung der drei ausschlaggebenden Faktoren. Man war sich durchaus darüber klar, daß es ein Idealzustand wäre, wenn die gewerblichen Schulen ihre Türen schließen könnten, wenn das Gewerbe allein aus sich heraus die Erziehung des Nachwuchses so gut zu besorgen vermöchte, wie es das Interesse der Nation fordert. Solange dies aber noch nicht der Fall, müsse die Schule ihre ganze Stoßkraft darauf richten: die Leute zur Praxis und zur Disziplin des gewerblichen Lebens zu erziehen. Dabei dürfe sie freilich niemals dem kleinen Selbstinteresse einer bestimmten Erwerbsgruppe, den Sonderinteressen einer bestimmten Mode dienen. Das Ziel der Schule reiche weit hinaus über derartige Tagesziele; es käme darauf an, selbständige Handarbeiter und charaktervolle Menschen zu erziehen. Um Kunst handle es sich immer nur für wenige; Qualität und Geschmack, das wäre das Ziel für die Menge. Es sei nicht gut, das gewerbliche Schulwesen übermäßig zu zentralisieren; vielmehr erwiese es sich als nützlich, wenn die Schule sich jeweilig den örtlichen Verhältnissen anpasse. Auch die Aufstellung eines festen, undurchbrechlichen Lehrplans sei nur ein Hindernis; hingegen käme alles darauf an: für diese gewerblichen Schulen wirkliche Erzieher, Persönlichkeiten, die gründliches Können mit lautester Gesinnung verbinden, zu gewinnen. Dohrn wies besonders darauf hin, wie nachdrücklich der Staat seine erzieherischen Bemühungen unterstützen könnte, wenn er selbst mit all seinen Aufträgen stets auf höchste Qualität dränge. Die amtliche Stelle für das Erziehungswesen müßte mit der für das Submissionswesen sich geistig identifizieren. —

Den drei Referaten folgte eine überaus lebhafte Diskussion, an der sich u. a. Geheimrat Dr. von Blaul, Oberregierungsrat von Dönhoff, Geheimrat Muthesius und Stadtschulrat Dr. Kerschensteiner, sowie mehrere Gewerbetreibende und Künstler beteiligten. Auch in den Ausführungen dieser Redner war das eigentliche Leitmotiv: die Ausbildung des ganzen Menschen als letztes Ziel der Schule. Aus der Praxis wußten die Herren der Regierung einige sehr instruktive Beispiele für die mannigfachen Schwierigkeiten, die sich der Durchführung der gewerblichen Schulreform entgegenstellen, zu berichten. Doch überwog bei ihnen und bei allen Teilnehmern der wiederum sehr gut besuchten Versammlung die Gewißheit, daß es der gemeinsamen Arbeit bei freier Entfaltung aller Kräfte gelingen wird, das Bundesziel auch auf dem Gebiete des gewerblichen Unterrichtes zu erreichen. Es wurden dann noch die verschiedenen Punkte des für das kommende Jahr geplanten Arbeitsprogrammes besprochen, unter anderem auch das Ausstellungswesen, wozu Herr Regierungsrat Albert wertvolle Anregungen gab.

Es folgte die Annahme der Satzungen und die Wahl des Vorstandes, bestehend aus den Herren Theodor Fischer, Hermann Muthesius, J. Scharvogel, Gustav Klimt, Gericke und Bruckmann—Heilbronn. Im Ausschuß sitzen die Herren Behrens, Kautzsch, Klingspor, Pankok, Bruno Paul, Pantenius, Wilhelm, Jessen, Schmidt, Kreis, Schäfer, Kerschensteiner und Grieb. —

Hoffentlich sieht man aus den guten Worten und der fleißigen Geistesarbeit dieser Tage bald greifbare Erfolge sprießen.

Jedenfalls ist zu erwarten, daß von nun an der Werkbund eine maßgebende Rolle in der Weiterentwicklung des deutschen Wirtschaftslebens spielen wird. — M.

DER DEUTSCHE WERKBUND.

Die Erkenntnis, »daß die kunstgewerbliche Reformbewegung endgültig aus dem Stadium der Ideen-Propaganda heraus- und als Problem der gewerblichen Arbeit hervortreten, daß sie als Aufgabe einer zweckmäßigen Organisation vorhandener künstlerischer und gewerblicher Kräfte verstanden werden müsse«, führte im Oktober vorigen Jahres zur Gründung des »Deutschen Werkbundes«. Und wie der Zusammenschluß zu dieser Vereinigung dem Zeitbedürfnisse entsprach, so glauben wir ihrem Programm entnehmen zu dürfen, daß hier eine wertvolle Hilfskraft erstanden ist zur Steigerung der Qualität der deutschen Industrie und damit zugleich der Konkurrenzfähigkeit auf dem internationalen Markt.

Aus den anfänglichen programmatischen Ausführungen des Werkbundes haben sich nun folgende Leitsätze kristallisiert:

1. Der Bund führt den Namen »Deutscher Werkbund«.
2. Das Ziel des Bundes ist die Veredelung der gewerblichen Arbeit.
3. Die Mittel des Bundes zur Erreichung dieses Zieles sind Propaganda und Organisation, insbesondere:
   a) geschlossene Stellungnahme zu einschlägigen öffentlichen Fragen;
   b) Förderung fruchtbaren Zusammenwirkens von Kunst, Industrie und Handwerk zur Steigerung der Güte ihrer Arbeit;
   c) Schaffung eines Mittelpunktes für fachliche Bearbeitung und schriftstellerische Vertretung des Bundeszieles;
   d) Verpflichtung der Mitglieder selbst zur Leistung guter Arbeit;
   e) Maßnahmen zur Hebung des Verständnisses für gute Arbeit;
   f) Beeinflussung der Jugenderziehung, vor allem der Erziehung des gewerblichen Nachwuchses;
   g) Einwirkung auf den Handel, das Submissionswesen und das Sachverständigenwesen im Sinne des Bundeszieles.
4. Mitglieder des Bundes können sein: Künstler, Gewerbetreibende (Firmen der Industrie und des Handwerks) und Sachverständige.
5. Die Aufnahme von Mitgliedern unterliegt der Entscheidung des erwählten Ausschusses.

Das Wesentliche des Programms ist, wie betont wird, die geschlossene Stellungnahme von Künstlern, Gewerbetreibenden und Sachverständigen. Die Idee der Vereinigung dieser drei Gruppen war auch der Kernpunkt einer Anregung, die im Jahre 1901 der Herausgeber Alexander Koch in einem Artikel des Juni-Heftes 1901 S. 441—446 dieser Zeitschrift gab, als er dringend die Errichtung einer »Zentrale« des Kunstgewerbes für diesen großen Zweig nationalen Schaffens forderte. Aus dem Kreise der schaffenden Künstler sollte diese Institution hervorwachsen und sich durch Wahl und Kooptation ergänzen. In ihr sollten sich die richtunggebenden Künstler zusammenfinden mit angesehenen Vertretern der Industrie, des Handwerks und der Literatur.

Diese »fachmäßige Körperschaft und kunstgewerbliche Reichs-Instanz« sollte mit weitgehenden Kompetenzen ausgestattet sein, Einfluß auf die einheitliche Gestaltung des kunstgewerblichen Unterrichtswesens, auf die Errichtung von Lehrwerkstätten, den Zeichen-Unterricht in den Schulen, die Reform des Ausstellungswesens gewinnen. Sollte ferner mit entscheidendem Nachdrucke an die Regierungen und Parlamente mit Anregungen herantreten und große Gesamt-Aktionen der kunstgewerblichen Welt Deutschlands in die Wege leiten, die sonst unterbleiben müßten, weil es eben an einer solchen allgemeinen Zentrale gebricht.

Der Wunsch: »es möchten diese Anregungen bei zweckmäßiger Ausbildung und Weiterbildung in nicht allzu ferner Zeit einem greifbaren Resultat zugeführt werden«, ist somit nach sechs Jahren zum größten Teile glücklich realisiert worden. Mit dem Vertrauen, daß der »Deutsche Werkbund« bestrebt sein wird, sein umfassendes Programm auch völlig in die Tat umzusetzen, verbinden wir die Hoffnung, daß noch manche der Anregungen und Ideen des Herausgebers, der sich auch große Verdienste um das heutige Ausstellungswesen*) erworben hat, zu ersprießlicher und befruchtender Wirkung gelangen möchten. — L.

---

*) Vergleiche »Deutsche Kunst und Dekoration«: Jahrg. 1901 S. 28 im Anschluß an die Pariser Welt-Ausstellung »Reformen im Ausstellungswesen«. Jahrg. 1901 S. 537 »Der deutsche Kunstgewerbetag«. Jahrg 1902 S. 519 »Erste Eindrücke von der Turiner Ausstellung«. Jahrg. 1903 S. 305 »Reformen im Ausstellungswesen und die Vertretung deutscher Kunst in St. Louis«. Jahrg. 1904 S. 194 »Vorführung der für St. Louis bestimmten Ausstellungswerke«. Jahrg. 1906 S. 609 »Anregungen und Vorschläge zur Erweiterung des Programmes unserer kunstgewerblichen Ausstellungen«, sowie in Monographie VII »Die Ausstellung der Darmstädter Künstler-Kolonie« I u. ff.

DIE WIENER „KUNSTSCHAU“-AUSSTELLUNG.

Nach längerer Pause haben die zur Klimt-Gruppe gehörenden Wiener Künstler in diesem Sommer wieder eine Ausstellung arrangiert, um die Früchte ihrer Bestrebungen geschlossen vorzuführen. Einen eingehenden Bericht über diese so überaus interessante Veranstaltung werden wir in einem späteren Hefte veröffentlichen, doch mögen hier einige, den Gesamteindruck der Ausstellung betreffende Sätze Platz finden, die wir einem im »Tag« (No. 246) erschienenen Berichte unseres Mitarbeiters Franz Servaes entnehmen:

Nichts Protziges schreit uns an, nichts Imponierenwollendes drückt auf uns hernieder, aber der freie, hohe Hauch der Kunst umwebt uns allenthalben. In einer freudig-leichten Stimmung, wie man sie sonst in Kunst-Ausstellungen schwer gewinnt, durchschreitet man die mehr als fünfzig geschlossenen oder freien Räume dieser prächtigen Anlage, fühlt sich gehoben und unterhalten und immer aufs neue angeregt.

Noch nie habe ich eine »große« Ausstellung gesehen, die in sich einen so harmonischen Eindruck machte, die so voll aus einem Gusse war wie diese Wiener »Kunstschau«. Man spürt: hier hat ein einheitlicher Wille gewirkt, doch nicht der Wille eines einzelnen, sondern der einer von gemeinsamem Glauben frohbewegten Gesamtheit.

Vom Vorhandensein eines neuen Wiener Formenstils und von seiner Tätigkeit, in den mannigfachsten Individualitäten sich zu vielseitiger Betätigung zu sammeln, legt jetzt diese »Kunstschau« ein vollgültiges Zeugnis ab. Es ist nicht zu kühn, von einer großen gegenwärtigen Blütezeit aller schmückenden und dienenden Künste in Wien zu sprechen, wie sie in solch üppigem Zusammenschluß wohl keine andere Stadt jetzt aufzuweisen hat.



AUGUST GAUL–CHARLOTTENBURG. Kleine Bronze: »Strauß«.



PROFESSOR ERNST LIEBERMANN. Gemälde: »Helle Sommernacht«.

ERNST LIEBERMANN-MÜNCHEN.

Ernst Liebermann hatte früher viel darunter zu leiden, daß es noch einen Maler gibt namens Max Liebermann. Da Berlin und München immer noch ganz unnötiger Weise gegen einander gehetzt werden, so daß eines seine Künstler gegen die des andern ausspielt, mußte der jüngere Münchner das entgelten; entweder sprach man ungerechter Weise nur von Liebermann schlankweg, oder man verglich den Münchner zu seinen Ungunsten mit dem Berliner. Derartige Vergleiche sind beliebt, vielleicht weil sie so billig sind. Sie sind aber unangebracht, wenn Künstler, wie diese beiden, nichts miteinander gemein haben als den Familiennamen; sie sind nicht einmal verwandt; sie sind weder als Menschen noch als Künstler irgendwie gleich oder ähnlich. Wenn aber durchaus verglichen werden soll, so darf das in solchem Falle nur der Kritiker sich erlauben, der von vornherein den Ruf ernster unparteiischer Sachlichkeit besitzt. Ein solcher könnte dann vielleicht zu einigen Erkenntnissen kommen, indem er den Kontrasten die positiven Eigenschaften beider deutlich macht. Er könnte z. B. sagen, daß Max Liebermann sich in die internationale, Ernst Liebermann sich in die deutsche Kunst hineinentwickelt hat; oder etwa, daß der Berliner Maler als eminenter Techniker impressionistische und restlos realistische malerische Bilder malt, während der Münchner Künstler über technische Möglichkeiten hinweg nach gefestigten gehaltvollen malerischen Gemütswerken strebt. Doch wäre damit wenig gewonnen, jedenfalls noch nicht das Recht, den einen gegen den andern zu werten. Man kann den einen groß nennen, ohne den andern klein zu machen; man kann den einen modern nennen, ohne das deutsche Moment des andern als unmodern oder verächtlich hinzustellen. So lange jedoch solche allgemeine und gar nicht belegte, sondern sich in Schlagworten bewegenden Vergleiche zu Aburteilungen benützt werden, stören sie nur den Arbeitsfrieden. Freilich hat heutzutage unter dieser Art von Störenfried-Kritik so ziemlich jeder Künstler einmal zu leiden. Darum sei hier einmal in aller Ruhe darauf hingewiesen, wie wenig doch diese beiden gemein haben und wie man doch je nach Geschmack, Laune und Geschäftsrichtung sich an den seinen halten



ERNST LIEBERMANN—MÜNCHEN. »Vor'm Nymphenburger Schloß«.

möge, ohne dem historischen Urteil von über hundert Jahren vorzugreifen. Der Münchner Ernst Liebermann ist zudem zwanzig Jahre jünger als sein großer Namensvetter! Aber er ist nun doch auch längst über die Zeit hinaus, da der Ruhm des andern ihm vielleicht hätte tragisch werden können. Nicht ihn zu verteidigen, wurde das Vorausgeschickte gesagt, sondern um den hier zu Schildernden aus dem ewigen Streit, aus Angriff und Verteidigung herauszuholen. Seit diese Zeitschrift das letzte Mal — siehe »D. K. u. D.« Sept.-Heft 1906 — über Ernst Liebermann berichtete, hat der Künstler tüchtig und unbeirrt gearbeitet und interessante Entwicklungen durchgemacht; darüber zu sprechen, ist die Aufgabe dieses Aufsatzes.

Die Vorwürfe, die man dem Münchner Liebermann früher vielleicht einmal machen konnte, waren, daß seine Kunst zu bescheiden und etwas zu schüchtern, zu selbstquälerisch und ein wenig zu mühevoll daherkam. Diese sonst so gar nicht Münchnerische Art wird aber bedeutungsvoll, wenn man erkennt, daß sie nur sichtbar wird, wo Einer nach viel kühneren Zielen trachtet, als er vorerst gibt. Seltsam, es leben Künstler, deren Bilder findet man gut, wie sie sind; andere, bei denen ist man nicht ganz zufrieden, auch wenn sie Bestes bringen. Die Impressionisten haben es darum so leicht, man will von ihnen nur ihre Eindrücke, man erwartet nicht mehr als glückliche Ausschnitte und Fragmente. Bei den Meistern einer andern Kunst, jener, die es nicht nur sich recht machen will, sondern vor Allen bestehen möchte, lebt ein Etwas in den Werken, das zur Mitarbeit und dadurch zur strengeren Kontrolle und Kritik reizt; man erfühlt mit die Linie zum ewigen Meisterstück. Was Wunder, wenn diese Art der Künstler ewig mit sich unzufrieden ist. Doch kommen auch sie auf ihrem Wege zu ihrer Höhe. Schon die Zeit tut das Ihrige. Wenige Jahre und auch der Zaudernde, Grübelnde, sich Mühende erlangt die größere Kraft und Rundung und damit den Eigenwillen und den Schwung zur Höhe. Jede reifende Kunst reift ins Souveräne.

Wenn Ernst Liebermann dem herrschenden Zeitgeschmack das Zugeständnis machen wollte, seine Bilder nur Dreiviertel fertig zu stellen, er würde schnell hochmodern. Aber dann



ERNST LIEBERMANN—MÜNCHEN. »Sonniger Wintertag«.

wäre er nicht der Ernst Liebermann, der zwar nicht mehr in Holbeinscher Manier seine Tafeln durchführt — er ist ein Kind unserer Zeit, die eine gelöstere Kunst verlangt —, der sich aber das Ziel gestellt hat, seiner Wesensart wegen, mit dem Duft der Intuition die Vollendung zum Meisterbild zu vereinen; der lieber eine flotte Eigenwilligkeit opfert um der Ruhe willen, die auf die Dauer »steht« und — später mehr wirkt als jetzt der Reiz der Flottheit. Übrigens hat auch er »Studien« gemalt, die dem Niveau sezessionistischer Ausstellungskunst nichts nachgeben; nur läßt er solche Arbeiten nicht gern als »Bilder« aus dem Atelier. Neuerdings scheint er von neuem bestrebt, durch Studien in breitem Strich und en plein air seiner Technik frische Momente zuzuführen. Der Künstler hat übrigens mit Andern die Luitpoldgruppe verlassen und stellt nunmehr in der neuen Münchner Künstlergruppe »Bayern« aus, die sich im heurigen Glaspalast und durch Wander-Ausstellungen in Deutschland sehr gut und viel versprechend eingeführt haben. Wie einst die Luitpoldgruppe sich aus der Kunstgenossenschaft sonderte, um lange die ruhige Mitte zu bilden zwischen dieser und der Sezession, so scheint diese neue Gruppe fortschrittliche Ziele zu verfolgen etwa gegenüber Kunstgenossenschaft und Luitpoldgruppe. Ernst Liebermann gehört mit zu den Beweglichsten und Fortschrittlichsten dieser Gruppe; die beigegebenen Werke aus den letzten zwei Jahren zeigen, wie breit und wie weit er in dieser Zeit vorgeschritten ist.

Da finden wir ihn zunächst mit der »Hellen Sommernacht« und dem »Sonnigen Wintertag« auf älteren bei ihm bekannten Linien. Ich betonte damals eine Eigenart des Landschafters Ernst Liebermann, die ich etwa so bezeichnete: er gibt nicht nur die malerischen Werte einer Landschaft, er malt nicht nur ihre Farben, sondern er gibt ein Mehr, das Plastische, das Architektonische einer Landschaft, als ob er nicht vor der Landschaft sässe und sie abkonterfeite, sondern als stände er mit dem Erfühlen und Erschauen über ihr und versuche ihr Wesen und Gefüge als Ebene, Hügel oder Gebirge zu meistern. Möglich oder wahrscheinlich, daß auch ihm wie meist den Künstlern solche Momente unbewußt sind, daß auch ihm alles malerisch



ERNST LIEBERMANN—MÜNCHEN. Gemälde: »Schloß Nymphenburg«.

technisches Farbengesetz ist — dem ästhetischen Betrachter ist es erlaubt sich an einem solchen Plus der Deutungsmöglichkeit zu erfreuen; und es ist doppelt erlaubt von solchen Dingen zu sprechen, wenn man sie als symptomatische Momente einer moderneren landschaftlichen Darstellung auch bei andern Künstlern der Zeit werden sieht. Einfacher gesprochen: schon mit der neuzeitigen größeren Durchbildung der malerischen Aufgabe ergeben sich neue Gestaltungen der Inhalte; und diese nehmen bei Ernst Liebermann wie bei einigen andern modernen deutschen Landschaftern bereits monumentale Formen an, sowohl in der technischen wie in der seelischen Struktur. Wir haben eben mit Segantini neu die Fähigkeit erobert, »gebirgige« Landschaft zu malen.

Ebenfalls bei bekannten Themen finden wir Ernst Liebermann noch mit den beiden Aktbildern. Man erlebt sehr oft, daß Künstler sich in ein einziges Problem Jahre lang verbeißen. Das deutlichste Beispiel war mir die alte Bauernfrau des Grafen Kalckreuth, die immer wieder auf seinen Bildern auftauchte und ihm als malerisches Problem und als Symbol des Alters, wenn nicht der Kunst und des Lebens überhaupt, zur quälenden Aufgabe wurde. Ein anderes Beispiel ist die Dame, die Freiherr von Habermann als zugleich lineares, rhythmisches, psychologisches Problem zahllose Mal behandelt hat, die seine Kunst so unerhört malerisch und seelisch differenziert gemacht und auch ein wenig auf bizarre Wege geführt hat. Ernst Liebermann müht sich immer noch ein wenig zu sehr um »seinen« Akt, wohl weil sich ihm zu viel Stellungs- und Beleuchtungsmomente damit verbinden. Seine Kunst ist auch hier reifer, großzügiger geworden, doch mir ein wenig zu sehr Kunst. Der liegende Akt, der Mondschein-Akt sind Meisterproben, Museumsbilder, interessante Atelierwerke, die daran erinnern, daß unsere Künstler, sofern sie intellektuelle Potenzen sind, sich immer wieder neue Aufgaben stellen



ERNST LIEBERMANN. GEMÄLDE: »AUF DER TREPPE«.



ERNST LIEBERMANN—MÜNCHEN. Dekoratives Gemälde im neuen Universitäts-Gebäude zu Jena. *Professor Erhard Weigel und das alte Kollegien-Gebäude.*

müssen; es sind entscheidende Marksteine, geradezu historisch interessante Stufen der Entwicklung. Dem liegenden Akt merkt man diese Arbeit an; das Gemälde »Mondschein-Akt« ist wohl darum meisterlicher, weil hier der ganze Künstler sich gegeben hat mit Landschaft, Beleuchtung und Traumgehalt.

Der Architekturmaler Ernst Liebermann, der Schilderer bayrischer Städte und sächsischer Burgen aber hat mit den beiden neuen Bildern vom Nymphenburger Schloß einen begrüßenswerten Schritt getan, den er auf dem Aktgebiet vielleicht hätte auch tun sollen; er hat sich in einer bisher bei ihm noch nicht gewesenen Befreiung und Konsequenz auf eine malerisch realistische Schilderung beschränkt, die ihn fruchtbar weiter tragen wird. Diese beiden Bilder sind groß, ehrlich, schlicht, und sind darum so glücklich gestaltet, weil gleichsam alles Absichtliche zum Schweigen gebracht und hinter das Gestaltete verlegt ist. Was Ernst Liebermann Angriffe zugetragen hat, das war im letzten Grund die Absichtlichkeit mancher seiner Arbeiten; wir wollen es einmal das Literarische nennen. Er fabulierte, phantasierte reicher als mancher andere; aber denen schien es so, als ob das Technische weniger stark sei als der angestrebte Inhalt. Der Überfluß an Gefühl, an romantischer Phantasie, auch manchmal an gegenständlicher literarischer Schilderung drängte sich bei ihm vor vier, fünf Jahren noch manchmal so vor, als ob er reden wollte, statt zu bilden. Wenn andere mehr durch Auge und Hand zu ihren Bildern kamen, er fand sie wohl zuerst durch geistiges und gefühlvolles inneres Erschauen. Jetzt ist er sozusagen wieder bei der Malerei angelangt in einer viel intensiveren reiferen Art; das zeigen diese Nymphenburger Bilder, die mir darum so persönlich bedeutungsvoll erscheinen, ganz abgesehen von ihrer künstlerischen Schönheit und ihrer malerischen Güte.

Und diesen Fortschritt zeigen noch mehr die neuen Interieurs. Leider sind die Interieurs



PROF. ERNST LIEBERMANN.
GEMÄLDE: MODELL-PAUSE.



ERNST LIEBERMANN—MÜNCHEN. Dekoratives Gemälde in der Ausstellung München 1908. Zyklus von 5 Bildern: »Ein Feiertag der Hopfenzupfer«.

aus demselben Schloß nicht unter unsern Bildern. Dafür zeigt aber das wertvolle Treppenbild deutlich die neue Höhe des Künstlers. Die Modellpause »redet« wieder noch ein wenig zu viel, verrät etwas Arbeit, hat aber gerade darum hochinteressante Feinheiten, weil sie die ersten Eroberungen neuer Ausdrucksfähigkeiten bedeuten. Dagegen hat »Auf der Treppe« auch wieder jene ruhige Gelassenheit in sich, die dort beginnt, wo Meisterschaft zum Spiel wird; worin wieder jene andern Reize des Meisterwerks begründet sind, die harmonische Abwägung zwischen strenger Größe und leichter Gefälligkeit, die Vertrautheit des Bekannten und das immer neue Interesse am Werk. Die technische Behandlung scheint mir leicht und flüssig und doch streng und gediegen; der Pinsel ging breit und kernig; die Farben sind voll strahlender Harmonie, eine glückliche Vereinigung von Interieurlicht und Freilichtbeleuchtung. Die Modellpause scheint mir zu kontrastvoll in Licht und Dunkel, wodurch das Bild ein wenig Unruhe bekommt, aber auch viel Überraschungen bringt.

Einige kleine Überraschungen bedeuten auch die nächsten Bilder. Man hat in der Presse so viel von Hodler als »dem« Beauftragten, der die Universität Jena ausschmücken solle, gehört, daß man die andern ebenfalls dazu berufenen Künstler übersah. Zu diesen gehört auch Ernst Liebermann. Er hatte den Auftrag: Professor Erhard Weigel und das alte Kollegiengebäude zu Jena darzustellen. Der große Kollege Max Liebermann hat jüngst in Hamburg mit der ihm eignen vitalen Kraft neun Gelehrte auf einem Bild mit unheimlichem Temperament heruntergemalt; wie weit diese großartigen Porträts, die ich Ausschnitte aus den Charakteren nennen möchte, bestehen werden, wird die Zeit lehren. Wie anders Auftrag und Ausführung des Münchner Malers: einen alten Astronomen und ein altes Gebäude zu malen, daß sie wieder für heut und



ERNST LIEBERMANN—MÜNCHEN. Dekoratives Gemälde: IV. Bild des Zyklus: »Ein Feiertag der Hopfenzupfer«. Ausstellung München 1908.

alle Zeit erstehen und in meisterlichem Bilde erhalten bleiben. Man sehe, wie durchdacht und wie künstlerisch das gelöst ist. Wir sehen ein realistisches, malerisches Mondscheinbild, den Gelehrten im Kreise der Schüler, auf hoher Sternwarte und — aus der Vogelperspektive das treue naturalistische Bild des alten Kollegiengebäudes, eine glückliche fesselnde Lösung. Das Ganze in Einzelheiten und in der Gesamtstimmung zudem noch in eine des Gegenstands würdige romantische Stimmung getaucht. Wieder ist das Bild, wie des Künstlers Landschaften, klug und sinnvoll und wie von hohem Blickpunkt aus gelöst, und es liegt in diesem künstlerischen Einfall etwas von kulturgeschichtlicher Größe, von zeitlosem Gestalten.

Auch die folgenden Bilder verbinden ganz seltsam modernes Künstlertum mit kultureller Treffsicherheit: es sind die im Auftrage der Ausstellung München 1908 gemalten fünf Temperabilder, die so sinnvoll die Hopfenhalle schmücken. Das selbstgestellte Thema für alle lautete: ein Feiertag der Hopfenzupfer. »In jenen wenigen Tagen, da der goldene Hopfen, die graziöseste der Feldfrüchte, vollblühend von den Stengeln hängt, wo der leichte Spätsommerwind in den fränkischen Hügeln ganze Wellen des berauschenden Duftes aufweht und der gelbe Blütenstaub in der Sonne schimmert, da füllen sich die weiten Hopfengaue mit einer sonderbaren Schar von Leuten. Aus aller Herren Länder kommen sie gelaufen — meist barfuß, zerlumpt, verwildert und verdächtig — und verdingen sich zum Blad'n (Pflücken).« So beschreibt Reinhard von Seydlitz in seinem originellen, aber leider fast vergessenen Bierbrauerroman »Der Kastl vom Hollerbräu« das Gleiche, was Liebermann uns im Bilde vorführt. »Ist's der Einfluß des betäubenden Hopfens, oder ist's der reiche Lohn, das ungebundene Leben, die heitere leichte Arbeit oder die allgemeine Vermischung der Tausende von fragwürdigen Gestalten ... genug, die wenigen Tage herrscht ein tollhäuslerisches Treiben unter den vollsaftigen Blütenranken ... Die mittelalterlichen Bettlerreichstage, die Lumpenmärkte und Vagabundenmessen sind



ERNST LIEBERMANN—MÜNCHEN.

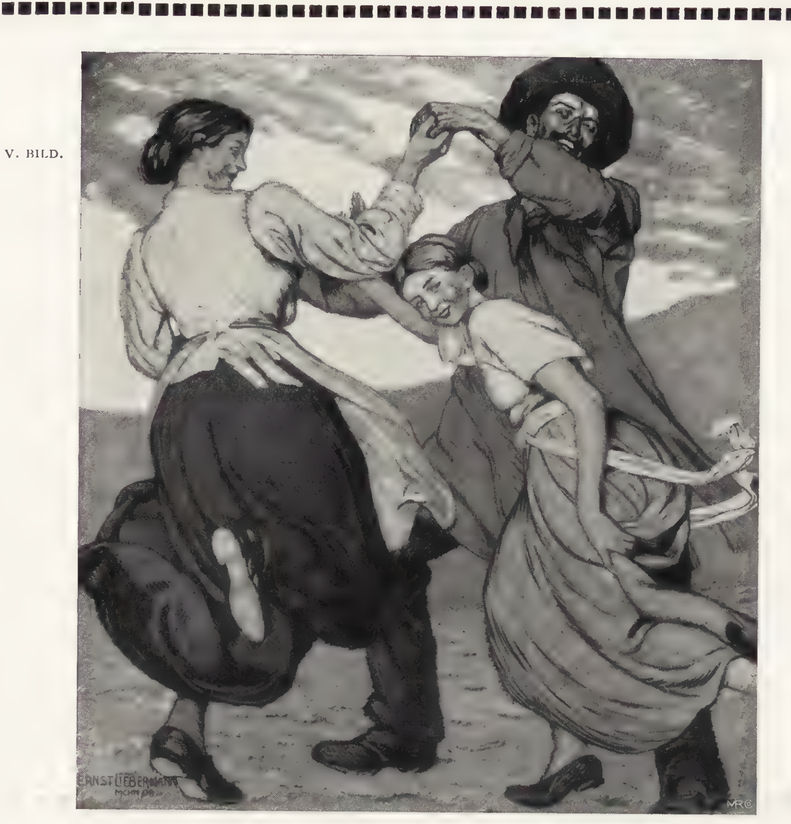
Dekoratives Gemälde: II. Bild des Zyklus: »Ein Feiertag der Hopfenzupfer«. Ausstellung München 1908.

nichts dagegen gewesen.« Diesen großen kulturellen Gesichtspunkt, den der Dichter hier andeutet, hat auch der Künstler instinktmäßig erfaßt. Es ist viel getreue Zeitgeschichte in diesen Bildern. Außerdem eine vorzügliche Anpassung an ihren Zweck. Daneben aber natürlich des Künstlers eigenes Temperament, sein Humor, sein Rhythmus, seine Gestaltung und Farbenpracht. Realistisch und zugleich künstlerisch, drastisch übermütig und zugleich poetisch veredelt, feinsinnig in der Komposition und erfrischend kräftig fassen diese Bilder gleichsam einmal zusammen, was Ernst Liebermann bisher als Maler und Illustrator für uns leistete. Und sie weisen in der flotten Belebtheit und trefflichen Charakteristik auf eine gute Zukunft solcher Volkskunst und in der meisterlichen Behandlung der Figuren und Farben auf eine gute Zukunft des Künstlers auch als dekorativer Maler größeren Stils.

Zum Schluß ein prinzipielles Wort über solche dekorative Aufträge und ihre Ausführungen: Noch finden wir hie und da eklektische Überreste bei Künstlern, die aus Aufträgen nichts als stilisierte Embleme und Allegorien zu machen wissen; immer mehr aber häufen sich die Beweise, daß unsere zeitgenössischen Künstler die Aufträge von Architekten und Behörden gleichsam übertrumpfen, indem sie, statt es sich leicht zu machen, Geist und Phantasie aufwenden und ganze Kunst liefern, mit jenem schöpferischen Plus, das unbezahlbar und vom Besteller auch gar nicht erwartet ist. Wir haben in Wiesbaden, in München und Darmstadt auf den jetzigen Ausstellungen und anderwärts nunmehr so zahlreiche Proben einer nur infolge von Aufträgen hervorgerufenen neuen deutschen dekorativen Kunst, daß wir heute bereits sagen können: der praktische Auftrag, die kommerzielle Bestellung, kurz, der wirtschaftliche Faktor hat sich als ein eminenter künstlerischer Anreger bewiesen und hat nicht im Gegensatz zur individuellen Schaffenslust die künstlerische Phantasie herabgedrückt, sondern sie gerade durch die praktische Betätigung großzügig gehoben. —

MÜNCHEN-NYMPHENBURG. GEORG MUSCHNER.

V. BILD.



I. BILD.



ERNST LIEBERMANN
MÜNCHEN.
ZYKLUS IN 5 BILDERN
»EIN FEIERTAG DER
HOPFEN - ZUPFER«.

HESSISCHE LANDES-AUSSTELLUNG FÜR FREIE UND ANGEWANDTE KUNST · DARMSTADT 1908.

RAUMKUNST.

Noch immer ist Darmstadt einer der heilkräftigsten und Schönheit-wirkenden Jungbrunnen des Deutschen Reiches für fortschrittlich-kulturelle angewandte Kunst. Noch immer wenden sich Deutschlands Blicke nach Hessens Hauptstadt mit großen Erwartungen, wenn dort die »Mathildenhöhe« sich anschickt, einer neuen Ausstellung Herberge zu gewähren. Dort auf der Höhe ist nach der Aufteilung des alten Parkes von erster Stunde ab der feste Wille eines starken und großen Charakters umgegangen, der scharfen Auges hinausschaute über die engen Grenzen seines Landes, das so lange des Dornröschenschlafes gepflegt hatte. Junge Fürsten mögen aber solche Stille nicht, nochzumal wenn sie wissen, daß es draußen lebhafter hergeht.

Großherzog Ernst Ludwig befand sich einst in solcher Lage; er fand Gefallen an dem Treiben da draußen als der große Pan sich anschickte, einen neuen Frühling zu schwerblütigen Menschen zu entsenden. Das erste Blühen wurde etwas ungestüm auf der »Mathildenhöhe« gefeiert, der ersten Aussaat reiche Ernte mit einem gewissen Bangen geborgen. Zogen auch im Laufe der Jahre etliche der Säer und Mäher weiter, so hörte darum jedoch die Arbeit da oben nicht auf. Und so breitete sich das herrliche Gelände und füllte sich mit Häusern und Gärten und schmückenden Werken, einzelne die kleine bunte russische Kapelle um ein Vielfaches überragend. Mancher Name knüpft sich daran, manche Hoffnung und manches Entsagen. Echte Kulturarbeit vollzieht sich überhaupt nirgends anders; die sich ihr widmen sind Kämpfende, Leidende; nur wenige von ihnen sind Sieger. Das alles hat die »Mathildenhöhe« bis heute gesehen; wir alle müssen das so oder doch ähnlich empfinden, wenn wir den Tatsachen ins Auge schauen und erneut in das Land hinein, das man Germanien nennt, darinnen noch Dornröschen schlafen südlich und nördlich des Mains.

Und heuer reibt man sich die Augen auf der »Mathildenhöhe« ob des veränderten Bildes an Größe und Pracht und Lieblichkeit. Nicht, daß wir nicht dankbar der früheren Arbeit und ihrer Schöpfer gedächten, gewiß aufrichtig dankbar sogar. Aber unsere Forderungen und Ansprüche selbst sind daraufhin gewachsen; Darmstadt hat kein lokales, sondern ein nationales Programm zu erfüllen auf sich genommen. Und wir sehen es zum weitaus größten Teil erfüllt, weil es keine chinesische Mauer um sich zog, weil die, die dort schufen, nicht in goldenen Käfigen gehalten, sondern in Freiheit direkt mit dem Herrn der Mathildenhöhe verkehrten. —

Der äußeren Gestaltung des Neuen auf der diesjährigen Ausstellung ist bereits eingehend gedacht worden. Ich will an den Kern heran, der dort so wohlgeborgen eingeschlossen ist, der in dem gleichen Gebäude ruht, dessen Schöpfer sich damit in die ersten Reihen der schöpferischen Baukünstler stellte. Und es ersteht nichts Vollendeteres, als wenn Kern und Schale sinngemäß aus einer Hand hervorgehen, aus einem Hirn und aus einem Herzen gezeugt werden, wie das hier beim Nennen des Urhebers als so geschehen betont werden muß. Hier ist Prof. Albin Müller Sieger geblieben soweit das Gelände der angewandten Kunst reicht, soweit diese selbst sich in großen und kleinen Häusern breit gemacht hat, dem kleinen Manne im Arbeiter-Wohnhause, dem begüterten im sogenannten Eigenhause zu dienen. Ich bin so in dem machtvollen Banne der Müller'schen Räume verblieben, daß ich sie schon hier als das Vollendetste der Raumkunst unserer Zeit bezeichnen muß, die ich zu sehen Gelegenheit hatte. Auch die Räume der »Dresdener Ausstellung 1906« treten dahinter zurück, auch Müllers eigene von dort, über die er so weit hinausgewachsen ist, daß ich ihn um diese damalige Leistungen nicht beneiden möchte. Schon damals sagte ich, daß Müller Bedeutenderes leisten müßte und auch leisten könnte — man müsse ihm nur Gelegenheit dazu geben



BILDHAUER HEINRICH JOBST—DARMSTADT. Keramischer Hof für Bad Nauheim.
Die Terrakotten sind ausgeführt von der Großherzoglichen keramischen Manufaktur in Darmstadt. Direktor: Prof. J. J. Scharvogel.

und weiten Spielraum und volles Vertrauen. Er hat die höchsten Erwartungen, die man an seine Kraft stellte, reichlich erfüllt. Müller hat den Weg einer Wohnungskultur betreten, der uns ungeahnte Schönheiten weist, in deren Bann sich auch die Gewaltigen der Erde von Größe und Pracht und Majestät nicht entkleidet zu fühlen brauchen. Ja, sie werden sich in solchen Räumen in höchstem Maße Mensch fühlen dürfen, denn es gibt ja auch für sie Stunden, glückliche Stunden, in denen sie sich der Repräsentation entäußern dürfen, ohne von ihrer Größe ein Quentchen zu opfern. Ich möchte fast sagen, in den Müllerschen Räumen steigere sich die menschliche Qualität auch der Großen derart, daß sie der Außenwelt mit ihren rein formellen Äußerlichkeiten entraten könnten. Ein Raum, in der sich unsere Seele wiederfindet, in dem wir uns nie verlieren könnten. So sollte jeder Raum zur Schale unseres eigentlichen Menschen werden.

Als man kürzlich in aller Schreiberei über die moderne Raumkunst gar keinen Ausweg mehr wußte über die ihr nach dem Abflauen der Stimmung anzuweisende Rangstufe, da wollte man sie wieder ganz dem Handwerk ausliefern, das nun die Rezepte dafür zu haben glaubte. Wo das wirklich eingetreten ist, kann von einem künstlerischen Geiste in der modernen Raumausstattung nicht mehr die Rede sein. Mit dem rein technischen Können allein ist es eben nicht getan. Gerade der allertüchtigste Handwerker, mag er selbst über einen ausgedehnten Großbetrieb verfügen, bedarf der Führung eines willensstarken Künstlers.

Jeder der Müllerschen Räume beweist das überführend. Was in ihnen technische Meisterschaft der Übersetzung künstlerischer Ideen gewesen ist, das erkennt Albin Müller selbst in allererster Linie an. Hier feiert die deutsche Kunstschreinerei wahre Triumphe; hier verstummen alle Klagen über tech-



HEINRICH JOBST.

BRUNNEN IM KERAMISCHEN HOF. POLIERTER KALKSTEIN MIT BRONZE-FIGUREN.



BILDHAUER H. JOBST—DARMSTADT.

nische Mängel, Vergewaltigung des Holzes, Formenarmut, Kistenstil und durch ähnliche Schlagworte gedeckte Mißstimmung der Gegner der modernen Raumkunst. Die allerbesten Möbel französischer Schreiner sind um kein Haar besser, ganz abgesehen davon, daß diese innerhalb der großen Bewegung überhaupt zurückgeblieben sind. So hat sich namentlich in diesem Jahre die Hof-Möbelfabrik Ludw. Alter —Darmstadt in der Ausführung der Zimmer nach den Entwürfen von Albin Müller an erster Stelle ein hohes Verdienst erworben. Nicht allein dadurch, daß sie sich die verhältnismäßig großen finanziellen Opfer dabei auferlegte, sondern auch, daß sie die allerbesten Werkkräfte zu diesen ganz ungewöhnlich weitgehenden Anforderungen und Wünschen des Künstlers zur Verfügung zu stellen vermochte. Hier ist eine Fülle technisch vollendeter und absolut mustergültiger Arbeit in so großen Quantitäten geleistet worden, daß man erstaunt ist, in einem kleinen und an sich noch jungen Produktionsort von einer einzigen Firma solche Zimmerflucht fürstlichen Charakters vorzufinden. Man kann hiernach wohl sagen, daß die Firma Ludwig Alter an dem Ruhme Albin Müllers einen starken Anteil hat. Was macht der Künstler mit seinen schönsten Ideen, die die Welt in Staunen setzen sollen, wenn sie ohne Verwirklichung, ohne Ausführung bleiben, wenn sich niemand fände, der ihnen zum Leben verhülfe mit aller Schönheit, die der Künstler erträumte, mit allem Reichtum an Arbeit und aller Kostbarkeit eines echten, edlen Materials, worauf er oft kaum zu hoffen wagte. Hier steht der Ausführende, der Übersetzer ebenbürtig neben dem geistigen und künstlerischen Urheber. Es wäre gut, wenn man sich immer mehr zu dieser Auffassung bekennen würde, eben der, daß solche Kräfte auf einander angewiesen sind, wenn neben der Tagelöhnerarbeit des deutschen Handwerks Meisterwerke in denselben Werkstätten geschaffen werden sollen.



Pfeiler-Schäfte im keramischen Hof.

Wandelt man durch die Räume der Ausstellung, dann ist uns, als ginge es auf und nieder, so verschiedenartig sind die Leistungen, so wechselnd die Stimmungen, die hier in kühnem genialem Schaffen, dort in ängstlicher Kleinarbeit erreicht worden sind. Wie Fest- und Feiertagsräume muten die von Müller geschaffenen Räume an. Er hat sich bei ihrer Erstehung einem Kult der Schönheit hingegeben, der den Raum als großzügige künstlerische Einheit bilden sollte in seinen meßbaren Grenzen und Material- und Arbeitswerten, darüber hinaus in sittlichen und ästhetischen Werten, die der Seele den Raumbegriff zu erschließen vermögen. — Bleiben wir zunächst bei den von der Hofmöbelfabrik Ludwig Alter nach den Müllerschen Entwürfen hergestellten Räumen. Der Musiksaal



BILDHAUER H. JOBST – DARMSTADT.

dürfte an erster Stelle genannt werden müssen. Es wäre eine banale Phrase, wollte man hier Worte wie Rhythmus, Klangfarbe und Harmonie zur Verstärkung der vollendeten Raumschöpfung anwenden. Denn ein Raum, der nur durch den hineingestellten Flügel zum Musikraum wird, ist eher alles andere, denn ein solcher, selbst wenn tausend symbolischer Hinweise für seine Benutzung gegeben wären. In unserm feineren Empfinden wissen wir nachgerade, wie sehr uns Musikgenuß an solchen Orten zur Qual wird, wo die Wände von Beethoven, die Decke von Mozart reden. Müller rechnet mit den Tatsachen, mit Wesen und Technik der Musik an sich; er schafft ihr Resonanz in dem Mitklingen aller Teile des Raums, und Konzentration bei den Hörern mit ganz natürlichen Mitteln, ohne sie absichtlich zu mystifizieren. Ich habe den Raum mit und ohne Musik auf mich wirken lassen; ich sah ihn bei natürlichem und künstlichem Licht. In keiner Situation versagte der Raum; ich bedurfte keines Rausches, keiner Suggestion, um ihn in dem Wechsel der Ton- und Lichtschwingungen, der Stille und Geräusche als unwandelbare Einheit festzuhalten und mich immer wiederzufinden. Es ist ein Großes in diesem Raum, das sich nicht umschreiben läßt. Und bis ins Kleinste hinein reicht das Fühlen der Erfindung, die Sorgfalt der Arbeit. Die Intarsiaarbeit dominiert; schönflammige Birkenmaser gibt ihr den Grundakkord, Palisander-Pilaster und die tektonische Gliederung der Wandschränke, der Fensterwand und der Türen bringen eine gewisse Straffheit hinein, die die Stimmungen und Reflexe ordnet, sie zu einer einzigen Melodie zusammenführt. Bescheiden ordnet sich das aus Palisanderholz gefertigte Mobiliar ein; auch der kostbare Phonola-Flügel, von Hupfeld - Schiedmayer, scheint sich ganz in der Raumstimmung zu verlieren, um lediglich innerlich den Raum zu füllen. Trunkenen, träumenden Blickes gleitet das Auge zur lichten Decke hinauf, deren rhythmisches Ornament uns anzudeuten scheint, daß auch die Musik dem Gesetz und der Ordnung tributpflichtig ist.



Pfeiler-Schäfte im keramischen Hof.

Dem Musikraum völlig ebenbürtig, uns nur noch physischer packend, ist der große Dreiklang, den Albin Müller in dem ehelichen Schlafzimmer mit anschließendem Ankleideraum und Badezimmer geschaffen hat. Der Künstler, der naturgemäß dem Leben in allen seinen Höhen und Tiefen nachsinnt, hat hier Stätten für der Menschen höchste Wonnen und Freuden geschaffen, die das Dasein bedingen aus göttlicher Bestimmung heraus. Hier ist das Schlafzimmer in Wirklichkeit eine Kultstätte für Körperschönheit und Sinnenfreude. Und doch spielt der Künstler nirgends darauf an, sowenig in versteckten Symbolen wie in sinnlichen Bildern



ARCH. WILLIAM LOSSOW UND M. H. KÜHNE DRESDEN.
HALLE IN GRAUBRAUN GEBEIZTEM RÜSTERN-HOLZ.



ARCH. WILLIAM LOSSOW UND M. H. KÜHNE—DRESDEN. HALLE.
AUSGEF. VON DER HOF-MÖBELFABRIK LUDW. ALTER—DARMSTADT.



ARCH. WILLIAM LOSSOW UND M. H. KÜHNE—DRESDEN. DIELE.
AUSFÜHRUNG: HOF-MÖBELFABRIK LUDWIG ALTER—DARMSTADT.



DIELE (FENSTERSEITE) IN BRAUNGEBEIZTEM COTTONWOOD.
AUSFÜHRUNG VON HOF-MÖBELFABRIK LUDWIG ALTER.



W. LOSSOW UND M. H. KÜHNE—DRESDEN. Diele (Treppen-Ansicht) mit Eingang zum Speise-Zimmer.

oder Farbenräuschen süßlicher Art. Das ist kein Raum, der das Tageslicht und die Blicke der Mitmenschen zu scheuen braucht; das ist kein schwüler Ort, dessen Decke das Firmament oder Engelchen oder gar Mars und Venus zeigt. Müller kennt solche Abgeschmacktheiten und Raffiniertheiten nicht, zu welchen sich noch bis vor kurzem so mancher andere Künstler bekannte. Hygiene, Ethik und Schönheit müssen an solcher Stelle zu einem ständigen Bündnis zusammenwachsen.

Auch das Ankleidezimmer ist, von solcher Auffassung ausgehend, künstlerisch in gleichem Ebenmaße gelöst worden; es ist außerdem praktisch derart eingerichtet worden, daß es seiner Bestimmung jederzeit gerecht zu werden vermag. Es kommt auf das ästhetische Gefühl der Eheleute an, welchen gemeinsamen Anteil sie an diesem Ankleideraum nehmen wollen. Ganzes Beisammensein und event. gänzliches Isolieren ist möglich. Auch in diesem Raum ist der Urheber von den glücklichsten Ideen inspiriert worden; er hat an alles gedacht. Vornehmheit an jedem Platze, heitere Schmuckfreude an den Wänden, Behälter und Gelasse für sichtbares Verwahren kostbarerer Toilette- und Schmuckstücke, wie zur Aufbewahrung der eigentlichen Garderobe.

Eine Kostbarkeit, auch nach der schönheitlichen Qualität, ist das in Serpentinstein und Marmor ausgeführte Badezimmer, das ganz in dämmrige Farbenflutung getaucht zu sein scheint, und doch des goldenen Tageslichtes durch ein geschickt angeordnetes, ornamental wirkungsvoll gelöstes Fenster nicht entbehrt. Auch dieser Raum ist ganz dem Schönheitskult des Körpers zum Dienen gegeben.

Prof. Müller hat in seinen Räumen absichtlich zu den reichen Vornehmen sprechen wollen, um zu zeigen, daß die moderne angewandte Kunst und namentlich die Raumkunst auch das hohe Lied der Schönheit anzustimmen vermögen, daß nüchterne Klugheit und puritanische Strenge und Enthaltsamkeit nicht die eigentlichen Grundfaktoren ihrer schöpferischen Tätigkeit zu sein brauchen.



PROFESSOR FRITZ SCHUMACHER.

SPEISE-SAAL IN GRAUEM AHORN-HOLZ MIT INTARSIEN.
Ausführung: Hof-Möbelfabrik Ludwig Alter—Darmstadt.

ALBIN MÜLLER.
MUSIK-SAAL.



GESAMT-AUSFÜHRUNG:
HOF-MÖBELFABRIK
L. ALTER-DARMSTADT.

ALBIN MÜLLER.
MUSIK-SAAL.



WAND-VERKLEIDUNG
GOLDBRAUN-POLIERTE
BIRKENHOLZ-INTARSIA
U. PALISANDER-PFEILER.
HOF-MÖBELFABRIK
L. ALTER-DARMSTADT.



SCHIEBE-TÜR IM MUSIK-SAAL. AUSFÜHR.: HOF-
MÖBEL-FABRIK LUDWIG ALTER—DARMSTADT.



PROFESSOR ALB. MÜLLER—DARMSTADT.
HARMONIUM-ECKE IM MUSIK-SAAL. KONZERT-HARMONIUM AUSGEST. VON KARL ARNOLD—DARMSTADT.



PROFESSOR ALBIN MÜLLER—DARMSTADT. Tisch in Palisander und Polstermöbel im Musik-Saal.

So hat demgemäß Albin Müller auch die Schöpferfreude bis zum letzten Tropfen gekostet; kein Stoff, keine Schnitzerei, kein Fenster, kein Beleuchtungskörper oder sonstiges Gerät, zu dem er nicht den Entwurf gegeben hätte, deren Ausführung nicht von seinem Wollen geleitet gewesen wäre.

Außer der Reihe der eigentlichen Wohnräume sei hier eines Raumes gedacht, der Richterbibliothek, Abbild. Seite 390—393, für das Großherzogliche Justizgebäude in Mainz, mit welcher Professor Müller beweist, daß er, und wofür wir ja von ihm eine Reihe prächtiger Beispiele besitzen, der Bestimmung eines Raumes vornehmlich nach der praktischen Benutzbarkeit hin eine Lösung zu geben vermag, die geradezu lückenlos ist. Hier hört jedes Phantasieren, jedes Schönmachen auf; und trotzdem gelang es auch hier dem Künstler, der nüchternen Juristerei erhebliche Konzession und Annehmlichkeiten einzuräumen, die die Behaglichkeit und Stimmung aufkommen lassen. Aber seine höchsten Trumpfe hat Albin Müller in diesem Jahre doch in seinen Prunkräumen, es wird sich dafür kaum eine erschöpfendere Bezeichnung finden lassen, ausgespielt. Man wirft dem Deutschen zu Unrecht vor, daß er kein tieferes Empfinden für wahren Luxus besitze, daß er vielmehr jeden Aufputz, der über das nackte Bedürfnis hinausgehe, als Luxus betrachte. Das schien mir von jeher übertrieben; so sehr sind wir denn doch nicht Barbaren geblieben, als daß wir die Auslegung des Begriffes Luxus nicht mit höherer Lebensart und feineren Sitten in Zusammenhang zu bringen vermöchten. Man setzt beim Betreten der Müllerschen Räume voraus, daß hier kein Platz für deutsche Trinkgelage mit Sauerkraut und Eisbein als Unterlage sein kann. Hier sind Herr und Dame die Herrschenden, geistige Genüsse die materiellen überragend, alles zurückdrängend, was Werktagsart umschreiben könnte. Man kann von dem Herrenzimmer in dunkel poliertem Mahagoniholz, verstärkt, resp. plastisch akzentuiert durch wundervolle Schnitzereien, nichts anderes sagen, als daß es ebenfalls einer über alles Gewöhnliche hinausragenden Lebenskultur zu dienen bestimmt ist. Die Hof-Möbelfabrik Joseph Trier—Darmstadt ist die Ausstellerin des Raumes, der wiederum bis in die kleinsten Einzelheiten hinein mit einer Liebe und Sorgfalt ausgeführt ist, die jeden Vergleich auszuhalten vermag. In der Lösung des Raumes, in der Gestaltung des Mobiliars, in der Farbengebung wie in allem abrundenden Beiwerk offenbart sich uns Prof. Müller selbst als ein großer Lebenskünstler, dem alle Schönheiten und Genüsse einer der Bedeutung unserer Nation entsprechenden

geistigen Atmosphäre geläufig sind. Man sehe sich daraufhin die Einzelheiten an, den mächtigen Schreibtisch in seiner so vernünftigen Lösung, den Kaminplatz, die Rauch- und Spielecke. Überall, trotz des Vollklanges der Eleganz, finden wir keine Vernachlässigung des Nützlichkeitsprinzips wie der tatsächlichen Dienstleistung. Auch sein im Auftrage der Firma Trier entworfenes Damenzimmer, aus gedämpftem poliertem Birnbaumholz mit mäßig plastischen Schnitzereien, aber reich und belebend wirkenden Einlagen, redet die gleiche Sprache und damit ein Innenleben, wie wir es mit dem Lebensinhalte einer edlen deutschen Frau erfüllt denken. Gewiß, in beiden Räumen herrscht der Luxus großen Stils der oberen Zehntausend. Wer wird sich dazu bekennen; wird deutsches Geld für so vollendete deutsche Arbeit zu haben sein oder wird ein Amerikaner in die Tasche greifen und uns wieder zu verstehen geben, daß so etwas eben nur von Amerikanern gewertet und gewürdigt werden kann? An sich ist es ganz gleich, wer als Käufer auftritt, wichtig scheint mir aber, daß die Zahl der Interessenten für solche Räume in Deutschland eine größere werde, weil die damit wachsende Gesinnung noch so mancher anderen Kulturaufgabe in Deutschland zu gute kommen würde. Wir haben noch ganz andere Missionen zu erfüllen als nur die, die schlagfertigste Nation der Welt zu bleiben.

Es ist kein Wort darüber zu verlieren, daß unsere Lebensart eben so sehr wandlungsfähig ist wie die Mode, die unsere Wohnstätten seit jeher tyrannisiert hat. Man beobachte die wechselzeitigen Beziehungen zwischen Raumstimmung und Raumbewohnern. Auch der Verrottetste duckt sich im Tempel der Schönheit und der Gottheit; erst in seinen Spelunken findet er sich wieder. Man beachte Städter und Landleute bei der Führung



PROFESSOR ALBIN MÜLLER. Phonola-Flügel von Hupfeld—Leipzig und Schiedmayer & Söhne—Stuttgart.





ALBIN MÜLLER DARMSTADT.

SCHLAF-ZIMMER. POLIERTES AHORN-HOLZ.
Ausführung: Hof-Möbelfabrik Ludwig Alter—Darmstadt.



PROFESSOR ALBIN MÜLLER—DARMSTADT. Schlaf-Zimmer. Blick ins Ankleide-Zimmer.

in Schlössern, wie hier Sicherheit und Unbeholfenheit, fast Hilfslosigkeit, angesichts von Prunk und Glanz platzgreift. — In dieser Beziehung hat Professor Müller psychologisch nachgespürt, wo der Seele des Menschen im Raum ein Gehäuse gegeben werden kann. Mit feinem Instinkt hat er so der Frau im Damenzimmer einen Altar errichtet, der der Erinnerung geweiht ist, denn die Frau lebt oft sehr dem Kult der Vergangenheit, aus der sie tausend kleine Dinge hinüberrettet, mit denen sie gern und oft Zwiesprache hält. Albin Müller hat dafür das Kabinettschränkchen, Abbildung Seite 380, bestimmt, dessen Mittelnische ein kostbares Elfenbeinfigürchen »Mutter mit Kind« in drehbarem Gehäuse birgt. Die Abbildungen Seite 378, 379 und 381 bieten weitere Einblicke in das Zimmer, das groß und durchaus architektonisch gelöst ist. Die mit Stoff bespannten Wände sind gegliedert; das Mobiliar ist, obwohl hier mit den Wänden verwachsen, doch verstellbar geblieben, nochzumal die Gefachmöbel aus leicht von einander zu trennenden Teilen bestehen. Prof. Müller hat es sich zum andern in keinem seiner Räume nehmen lassen, den künstlerischen Schmuck für die Wände zu wählen, der namentlich in den Farbenskalen in seltener Harmonie zum Raum stimmt, wie z. B. bei den Bildern Prof. Hans von Heider.

Die Zimmer eines Fürstenbades für das hessische Bad Nauheim, bestehend aus Bad, Warteraum, Auskleide- resp. Toiletteraum, Ruheraum, Dienerzimmer, die auf den Seiten 392 und 393 abgebildet sind, schuf Müller aus denselben Gesichtspunkten heraus, die seinem Musiksaal, seinem Schlafzimmer mit Ankleidezimmer und Bad wie auch den zuletzt genannten Räumen ihren sogenannten räumlichen Inbegriff des Organischen zwischen Raumbildung und Raumfüllung gaben.

Eine ähnliche treffliche Arbeit wie die von der Hof-Möbelfabrik J. Glückert—Darmstadt ausgeführten Zimmer des Fürstenbades finden wir an anderer Stelle, wo Albin Müller, abweichend von dem Luxus der Prunkräume, den Gesamtinhalt des Raumes auf »gutbürgerlich« gestimmt hat. Ich meine sein vortreffliches Speisezimmer in der ersten Etage, abgebildet Seite 394 und 395,





PROFESSOR ALBIN MÜLLER. Farbige Stickereien. Wanddekoration im Ankleidezimmer.
Ausgeführt von Heinrich Hösel—Stuttgart.

aus dunkelbraun gebeiztem Eichenholz gefertigt, das in seiner einladenden Gediegenheit und Freundlichkeit so ganz auf deutsches Familienleben gestimmt ist. Aus jedem Zimmerteil spricht wieder Lebensart, aus jedem Möbel freudiges Dienen, die ganze Anmut vorsorgender Behaglichkeit. Eine jüngere Firma, die Darmstädter Möbelfabrik, Georg Schwab, führte dieses Zimmer mit gutem Verständnis für die Forderungen des Urhebers sehr sorgfältig aus. Bleibt die Darmstädter Möbelindustrie auf der Höhe der in den hier besprochenen Zimmern durchweg vorbildlich geleisteten Ausstellungsarbeit in allen anderen ihr zufließenden Aufträgen, so wird sie für die süddeutschen Möbelproduktionsorte eine nicht zu unterschätzende Konkurrentin werden.

Bei wiederholtem Betrachten der vorzüglichen Abbildungen werden uns eine große Menge Einzelheiten, die ich in meinen, mehr zusammenfassend gegebenen Ausführungen nicht alle streifen konnte, noch weitere Schönheiten offenbaren, die im Ensemble der einzelnen Raumausstattungen sich nur ganz unaufdringlich bemerkbar machen. Es sind die Wandbespannstoffe, die Möbelbezüge, die Teppiche, die Kissen und Türvorhänge mit Stickereien, dann Kleingeräte aus verschiedenem Material, darunter die Gußeisenarbeiten der Fürstlich Stolbergschen Hütte zu Ilsenburg a/H., die Serpentinsteinarbeiten des Zöblitzer Werkes, Beleuchtungskörper, Gläser, Speisegeräte, für welche Dinge, wie ich bereits hervorhob, Prof. Müller innerhalb seiner Räume ebenfalls die Entwürfe schuf. Ich verweise namentlich auf die Seiten 372, 381, 383, 387 und die Elfenbeinarbeit zum Schlusse des Heftes. Angesichts dieser vielseitigen Kleinarbeit, in der sich Albin Müller auch als Meister des Ornamentalen und Dekorativen erweist, darf man getrost wieder Hoffnung schöpfen, daß nicht eine sogenannte »Armeleutekunst« — man verwechsele sie nicht mit dem Nützlichkeitsprinzip in der angewandten Kunst — wieder ihre Anstößigkeit gegen uns ausspielen wird. Wo Ornament und Zierwerk aus dem Organismus herauswachsen, also nicht als Aufgeklebtes und Fremdes hinzutreten, da werden sie uns stets willkommen sein. Es gibt doch noch unzählige Dinge gerade in unserem kulturellen Leben, bei denen wir noch Formen- und Farben- und Linienfreude empfinden möchten, bei denen wir das Gestaltungsprinzip der Maschine nicht schlechthin zum Ausgangspunkt nehmen dürfen. Hüten wir uns davor, uns einer Industriekunst ganz auszuliefern. Das Raumideal ist nicht die Schablone, sondern die individuelle Schöpfung für die Persönlichkeit. Professor Müller beweist es uns in allen seinen Räumen, daß Großzügigkeit in der Zusammenfassung tausender Einzelheiten wurzeln kann, wenn ein starker Künstlerwille Hand in Hand mit der Genialität geht. Das Blatt darf nicht Baum werden sollen, sondern muß ein Teilchen von ihm bleiben.



PROF. ALBIN MÜLLER.
ANKLEIDE-ZIMMER.
MOBILIAR WEISS
LACKIERT INNEN
MAHAGONI POLIERT.
AUSFÜHRUNG: HOF-
MÖBELFABRIK LUDW.
ALTER—DARMSTADT.



PROF. ALBIN MÜLLER—DARMSTADT.
PARTIE AUS DEM ANKLEIDE-ZIMMER.



PROFESSOR ALB. MÜLLER—DARMSTADT.
HUT-SCHRANK IM ANKLEIDE-ZIMMER. AUSFÜHRUNG:
HOF-MÖBELFABRIK LUDWIG ALTER—DARMSTADT.
GESTICKTES PANNEAUX: H. HÖSEL—STUTTGART.



PROFESSOR ALBIN MÜLLER. Fensterseite des Bade-Zimmers.
Verglasung von Rast & Co.—Darmstadt.

So werden wir auch künftig kaum von einer andern Auffassung uns leiten lassen als der, daß die Kunst, sei sie eine freie oder angewandte, nicht in dogmatische Fesseln geschlagen werden darf. Künstler wie Professor Albin Müller werden uns davor zu bewahren wissen.

Noch muß ich einiger Räume gedenken, die ebenfalls von der Hof-Möbelfabrik Ludwig Alter ausgeführt wurden, jener Firma, die für Albin Müller ihre außergewöhnlichen Arbeitsmittel in Betrieb setzte. Als besonders gelungen ist die große Verbindungshalle nach dem Entwurfe der Architekten William Lossow und Max Hans Kühne—Dresden zu nennen, die auf den Seiten 358 und 359 wiedergegeben ist. Das Material ist graubraun gebeiztes Rüsternholz; die durchaus bescheiden zur Wirkung mitklingenden Möbel sind dem Gesamtcharakter gut angepaßt; die orientalischen Teppiche geben in ihren frischen Farben eine steigernde Note ab. Nicht ganz glücklich gelungen scheint mir der Übergang der Decke zu der nicht vermittelnden hohen

PROF. A. MÜLLER
DARMSTADT.



BADE-ZIMMER.
HOFMÖBELFABRIK LUDWIG ALTER DARMSTADT. WÄNDE IN SERPENTINSTEIN VON DER SÄCHSISCHEN SERPENTINSTEIN-GESELLSCHAFT ZÖBLITZ. MARMOR-FUSSBODEN UND WANNE VON I. N. KÖBIG-MAINZ



PROF. ALBIN MÜLLER—DARMSTADT.
DAMEN-ZIMMER. MOBILIAR GEDÄMPFTES POLIERTES BIRNBAUM-HOLZ MIT PERLMUTTER-EINLAGEN.
HOF-MÖBELFABRIK JOSEPH TRIER—DARMSTADT.



PROFESSOR ALBIN MÜLLER—DARMSTADT. Damen-Zimmer. Zierschrank, geschlossen.

Täfelung der Wände. — Eine recht stattliche Arbeitsleistung schließt auch die Diele mit Treppenaufgang und großem Kamin, nach dem Entwurfe derselben Architekten ausgeführt, ein. Die gesamte Holzarchitektur, die von reichlich angewandter Schnitzerei effektvoll belebt wird, ist aus braungebeiztem Cottonwood mit Füllungen in Ulmenmaser gefertigt. Daß hier die Verbindung der Diele mit der besprochenen Halle, man vergleiche die Abbildungen auf Seite 360, 361 und 362 einen nachhaltigen Raumeindruck der vornehmen Repräsentation hervorruft, bedarf keiner besonderen Hervorhebung — aber er verleitet auch, und das mit Recht, zu der Erwartung, daß die angrenzenden Räume wenigstens maßstäblich, d. h. in den Massen, mit der Hauptanlage in Beziehung bleiben. Ganz kann man das von dem anstoßenden Speisezimmer, das Professor Fritz Schumacher-Dresden zum Urheber und die Hof-Möbelfabrik Ludwig Alter zur Ausführenden hat, nicht sagen. Der große Komfort, den Halle und Diele zweifelsohne bergen, scheint hier etwas unter dem »Zuvielen« der Raumausstattung und der damit angedeuteten vielfachen Raumbenutzbarkeit zu leiden. Das herrschaftliche Haus kennt ein solches Speisezimmer nicht, weil in solchem genug Nebenräume zur Verfügung stehen, in die man sich nach aufgehobener Tafel zwecks Einnahme des Kaffees, Fortsetzung der Konversation und dergleichen zurückziehen kann. Professor Schumacher hat in seiner Schaffensfreude den Rahmen des Speisezimmers etwas zu weit gesteckt; es soll jedoch trotzdem die Gesamtlösung lobend anerkannt werden, aus der man wiederum die Aufteilung der Wände mit ihrem prächtigen Holzwerk als gut gelungen hervorheben muß. Die Gesamtleistung ist auch werktechnisch wiederum gediegen und in der Farbenzusammenstellung wohltuend.

Es wäre noch eine Anzahl sehr beachtenswerter Räume von Professor G. Wickop, A. Koch u. a. zu besprechen, doch kann dies erst in einem späteren Heft verwirklicht werden, da das vorliegende weitere Abbildungen nicht zu fassen vermag. OTTO SCHULZE.



PROF. ALBIN MÜLLER—DARMSTADT.
ZIER-SCHRANK IM DAMEN-ZIMMER. GEÖFFNET.
HOF-MÖBELFABRIK JOSEPH TRIER—DARMSTADT.

VOM MONUMENTALEN.

VON WILHELM MICHEL.

Die subjektiven Bedingungen des Kunstschaffens sind immer und überall gegeben, die objektiven nicht. Das heißt mit andern Worten: Künstler gibt es zu jeder Zeit und unter jedem Volke, aber nicht alle Zeiten sind künstlerische Zeiten insofern als sie dem Produzierenden willig zum Stoffe seiner Gebilde werden.

Die Kunst ist ein zeitlos Ding, sagen manche Ästhetiker. Gewiß; sie ruht auf ewigen Voraussetzungen. Die typische Situation des Künstlers gegenüber dem Leben und der Welt bleibt sich immer gleich, kehrt immer wieder. Die Grundgesetze des künstlerischen Schaffens lauten ebenso beim Pfahlbauern, der unbeholfene Tierumrisse auf Schiefertafeln ritzt wie bei Millet, der den »Frühling« malt. — Der allgemeinen Form nach ist das, was der Künstler darstellt, ewiger Natur. — Aber dieses Ewige muß von einem in der Zeit gefangenen Menschen jedesmal neu erlebt werden. Nicht an feste Formen und Gestalten ist es gebunden, wie etwa die Anhänger der früheren idealistischen Kunst-Theorien geglaubt haben. Erleben muß es der Künstler, der ein Kind seiner Zeit ist, und in der Sprache seiner Zeit muß er es darstellen. Die Erscheinung des Ewigen wechselt proteisch ihr Ansehen, und diejenigen, die es am starrsten auffassen, werden ihm am wenigsten gerecht.

Solange sich der Künstler nun begnügt, seine reine sinnliche Empfindung zum Stoff seines Schaffens zu nehmen, so lange läuft er nur geringe Gefahr, das Ewige zu verfehlen. Ein Stück Natur, mit frischen, kräftigen Sinnen aufgefaßt und ohne viel Umschweife, ohne Schnörkel und Grübelei dargestellt, das hat zu jeder Zeit gültige, reine, ja hervorragende Kunstleistungen ergeben. Selbst die radikalsten Skeptiker bezweifeln heute nicht mehr, daß unsere Leistungen auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei, der Kleinplastik, des lyrischen Gedichtes Ewigkeitswert besitzen. — Ganz anders liegt die Sache, sobald der Künstler den Boden der reinen sinnlichen Empfindung verläßt, sobald er es unternimmt, Größeres darzustellen als einfache, konkrete Erlebnisse. — Das größte Erlebnis ist für uns alle die Zeit, das heißt, jene große Vereinigung eigenartiger Formen und Kräfte, die wir in unserem innersten Leben und im Leben unserer Mitmenschen wirksam fühlen. Sie strebt, ihr Ewiges unermüdlich durch den Mund der Künstler zu enthüllen, und jeder, auch der Kleinste, arbeitet an der Ausführung dieses Auftrages mit. Die ideale Ausführung dieses Auftrages liegt



ALBIN MÜLLER. Tabernakel.
Elfenbein-Schnitzerei ausgeführt von Otto Glenz—Erbach i. O. Montierung in verg. Silber: Juwelier Rich. Müller—Darmstadt.



PROFESSOR ALBIN MÜLLER—DARMSTADT. Damen-Zimmer.
Hof-Möbelfabrik Joseph Trier—Darmstadt.

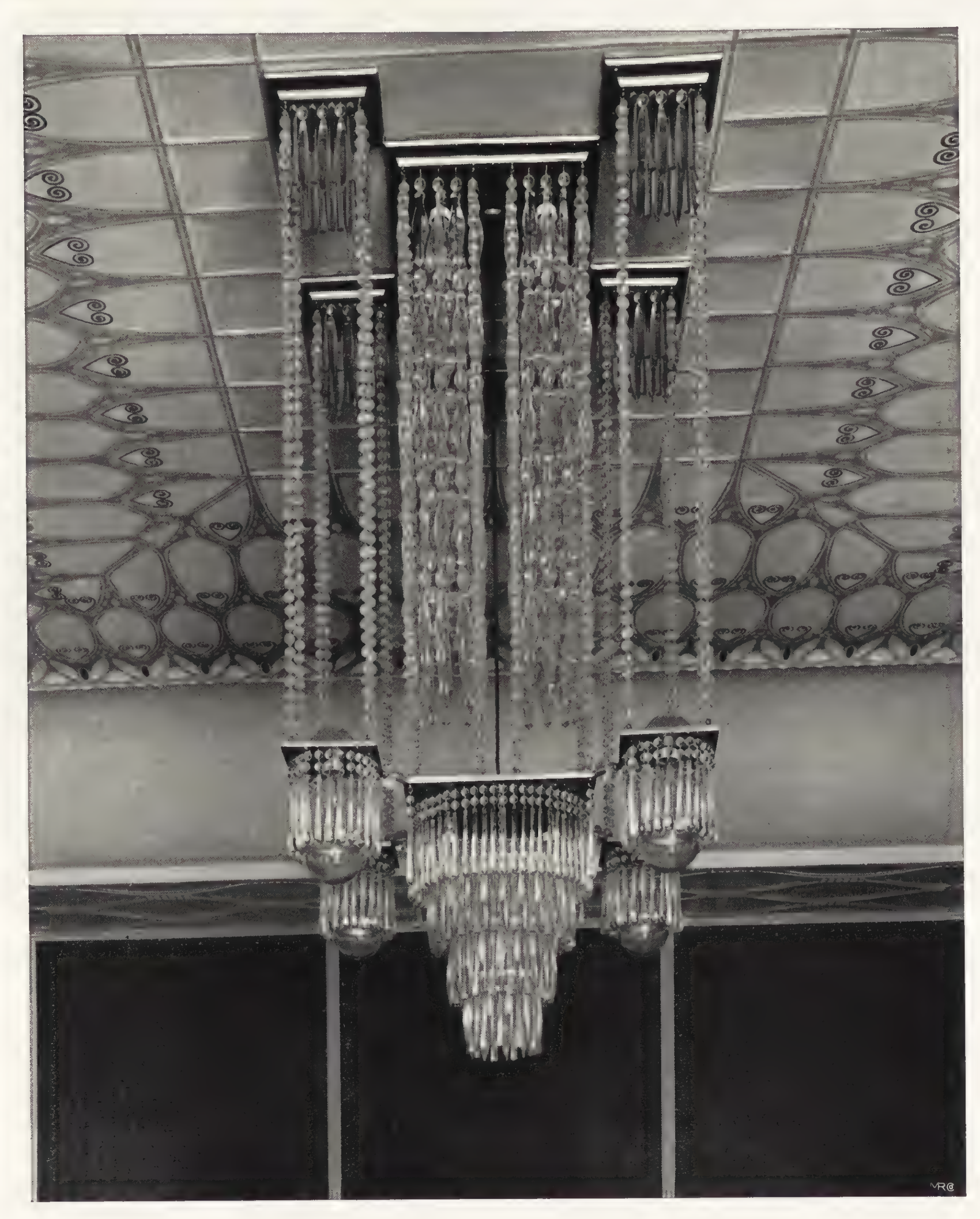
aber erst dann vor, wenn ein Einziger in sich selbst die Synthese findet und mit einem gewaltigen Wurf den Ewigkeitsgehalt des Säkulums ans Licht stellt. Das ist's: alles Kunstschaffen, auch das geringfügigste und allerspezialisierteste, liefert Stoff zur Erkenntnis der Zeitsynthese. Aber runde, formelhafte Erscheinung wird diese Synthese nur dann, wenn Einer in sich selbst die Summe der Zeit zu ziehen vermag, wenn die Zeit in einer Seele groß und maßgebend erlebt wird, um dann als objektivierte Gestalt aus ihm herauszutreten, lebensvoll und geformt, bewältigt und doch nicht vergewaltigt.

Das ist es, was wir unter monumentaler Kunst verstehen: eine ungeheure Zusammenfassung des Details, eine energische Versöhnung aller säkularen Widersprüche, ein Sichdurchkämpfen zur großen beherrschenden Linie, das Auffinden des Akkordes in all' den zahllosen Dissonanzen, die das Ohr des Nahestehenden unaufhörlich behelligen.

Das Monumentale ist die Grenze, wo das Allerzeitlichste sich mit dem Ewigen berührt. Weil es aber beim Monumentalen lediglich auf die große Synthese abgesehen ist, genügt hier die einfache Wiedergabe sinnlicher Eindrücke nicht. Die Hauptfunktion des Monumentalkünstlers liegt in der Verarbeitung des Details zu einem einheitlichen Ganzen. Es fragt sich nur, wie steht unsere Zeit dazu? Ich kehre damit zum Ausgangspunkt zurück.

Wir alle wissen, daß das Streben nach monumentalem Ausdruck heute in vielen Künstlern lebendig ist. Zugleich aber nimmt man auch wahr, daß die Schwierigkeiten, die sich dem monumentalen Ausdruck entgegenstellen, häufig in geradezu grotesker Weise verkannt werden.

Diese Schwierigkeiten bestehen vor allem darin, daß sich heute eben jenes Detail, auf dessen Überwindung es ankommt, in einem unerhörten Maße gehäuft hat. Was Naturwissenschaft, Technik, Verkehr, politische Ereignisse an neuen Stoffen und Kräften in die Welt geworfen haben, das ist so Vieles und ist so reich an Widersprüchen, daß der Versuch einer Synthese von vornherein chimärisch erscheint. Die Verhältnisse, unter



PROFESSOR ALBIN MÜLLER—DARMSTADT.

Beleuchtungskörper im Damen-Zimmer.
Ausgeführt von der Firma Louis Busch—Mainz.

denen wir leben, entbehren jeder Übersichtlichkeit; ja, wenn wir in uns selbst hinabblicken, finden wir die äußeren Widersprüche innen tausendfach gespiegelt. Wer sagt uns, wie wir den Sinn einer so wichtigen Erscheinung wie der Arbeiterbewegung auszudeuten haben? Welche Bedeutung hat für uns die Gründung des neuen deutschen Reiches? Was fangen wir an mit der Unmasse an Stoff, den die exakten Wissenschaften um uns her aufgehäuft haben? Hand aufs Herz: Sind uns, die wir nach der Synthese streben, solche Dinge wie ein pfeilschnell dahinsausender Kraftwagen nicht innerlich noch völlig fremd und rätselhaft? Und wie sollen wir uns zurechtfinden unter den



PROFESSOR ALBIN MÜLLER—DARMSTADT.

Herren-Zimmer in poliertem Tabasco-Mahagoni.
Ausführung: Hof-Möbelfabrik Joseph Trier—Darmstadt.

tausend Strebungen, die wir in uns selber vorfinden? Dürfen wir unseren Sehnsüchten nachgeben? Müssen wir ihnen mißtrauen? Wo liegt unser Positives? Was haben wir, was haben wir nicht? Wo fangen unsere Illusionen an, wo hören sie auf? Es fehlen uns die elementarsten Grundlagen zu einer geistigen Bilanz. Wie sollen wir da Klarheit über Aktiva und Passiva erhalten?

Die zweite Schwierigkeit liegt darin, daß es dem modernen Menschen überhaupt an Kraft, an künstlerisch-kultureller Aktivität mangelt. Über die verwirrenden Ansprüche des Details trägt nur eine tüchtige Lebensfülle hinweg. Erkennen hilft da nicht viel; Kraft, in Erkennen umgesetzt, tut not. Aber seit den Zeiten der Renaissance geht die Entwicklung des Menschen immer mehr der Verfeinerung, der Differenzierung entgegen. Die Sensibilität steigt, die Fähigkeit zur Überwindung der Atome, die eigentliche Herrschertugend, erfährt eine Einbuße.

Das sind die Schwierigkeiten, die sich den monumentalen künstlerischen Prägungen entgegenstellen. Von ihnen habe ich oben gesagt, daß sie vielfach unterschätzt werden. Es ist eine eigentümliche Erscheinung des heutigen Kunstlebens, daß gerade Künstler von zarter, umgrenzter Begabung, Künstler von geminderter und zerspaltener Vitalität unter den monumentalen Ambitionen stehen. Sie glauben, es sei genug, irgendwie abseits zu stehen, um über das gefährliche Detail hinauszukommen. Und die heutige Menschheit ist nur zu sehr geneigt, jedem Schwächling, der mit großen Gesten und schönen Priesterallüren kommt, aufs Wort zu glauben. Aber das Nebendrauß-Stehen allein macht es nicht; Einsamkeit ist gut, aber die Einsamkeit des Siegers soll es sein, nicht die des Besiegten.

Daher kommt es, daß man den zahlreichen monumentalen Bemühungen der Zeit gegenüber ein leises Mißtrauen nicht leicht



PROFESSOR ALBIN MÜLLER—DARMSTADT.
HERREN-ZIMMER. KAMIN-ECKE. HEIZKÖRPER-VERKLEIDUNG VON A. GÄRTLER—FRANKFURT A. M. BELEUCHTUNGS-KÖRPER: GAS-APPARAT- U. GUSSWERK A.-G.—MAINZ.



ALBIN MÜLLER—DARMSTADT. HERREN-ZIMMER. HOF-MÖBELFABRIK JOS. TRIER.

QUADRATISCHER SCHREIBTISCH IM HERREN-ZIMMER.



PROF. ALB. MÜLLER—DARMSTADT.
GESTICKTER VORHANG IM HERREN-ZIMMER.
AUSFÜHRUNG: HEINR. HÖSEL—STUTTGART.



PROFESSOR ALBIN MÜLLER—DARMSTADT. Richter-Bibliothek für das Großh. Justizgebäude Mainz. In Eichenholz ausgeführt von der Hof-Möbelfabrik L. Alter—Darmstadt.

los wird. Jedes Jahr wird man in den sommerlichen Kunst-Ausstellungen vor ein Dutzend Gemälde geführt, die mit allem, was sie sind und haben, voll monumentalen Ehrgeizes stecken. Da gilt es denn immer wieder zu untersuchen: Hat dieser Mann das Recht zu seinen großen Geberden? Hat er sich zur Höhe hinangelebt oder nur hinangeschwindelt? Spricht hier wirklich, wie man mir zu glauben zumutet, ein neuer Michelangelo oder nur ein Peter Cornelius? Ist hier Achill oder Thersites?

Und es gibt Fälle, in denen diese Frage so schwer zu beantworten ist, daß ein redliches Verstummen dem Sprechen vorgezogen werden muß. Selbst über eine Erscheinung wie Ferdinand Hodler sind die Akten heute noch lange nicht geschlossen. Ist es nicht ein lehrreiches Exempel, zu sehen, wie Uhde trotz des großen äußeren Erfolges seiner biblischen Monumentalgemälde die große Geberde wieder aufgegeben und sich einer bescheidenen, aber höchst intensiven Wirklichkeits-Schilderung zugewendet hat? Wenn ein namhafter deutscher Kritiker, wie es jüngst geschah, Fritz Erler als die große, restlose Erfüllung unserer monumentalen Sehnsüchte preist, muß da nicht sogar den Anhängern dieses hochbegabten Künstlers heimlich bange werden?

Aber das ist nur die Malerei, die zu frommen monumentalen Fälschungen noch am ersten die Hand bietet. Auf anderen Gebieten tritt die prekäre Situation, in der wir uns dem monumentalen Problem gegenüber befinden, ganz klar hervor.

Da ist die Skulptur, die es wohl zu einer hohen Blüte der Kleinplastik, aber zu keiner einzigen überzeugenden Monumentalleistung gebracht hat. Frankreich hat seinen Rodin; Deutschland hat eine ganze Reihe feiner plastischer Begabungen, von denen keine einzige bisher das große maßgebende Wort zur modernen Zeit gesprochen hat.

Wie steht es mit der Architektur? Frühere Zeiten haben ihr Kunstgewerbe aus der Architektur entwickelt. Wir sind zu dem



PROFESSOR ALBIN MÜLLER—DARMSTADT.

Bücher-Regale in der Richter-Bibliothek.
Hänge- und Stehlampen von Louis Busch—Mainz.

verzweifelten Versuche genötigt, aus einem hochentwickelten Kunstgewerbe eine angemessene Architektur hervorgehen zu lassen. Wir besitzen architektonische Nutzgebilde von guten künstlerischen Qualitäten. Aber von dem modernen Monumentalbau sind wir noch sehr, sehr weit entfernt.

Wie steht es in der Literatur? — Die Lyrik, die Kleinplastik des Wortes, steht in hoher Blüte; es wäre literarisches Sansculottentum, das zu bestreiten. Aber an dem großen Drama, das Form und Leben auf ihren höchsten Punkten vermählt, versuchen sich unsere Dichter seit Jahrzehnten vergebens. Hauptmann heißt die Erfüllung nicht; ob sie Ibsen heißt, wird zum mindesten stark bezweifelt.

So ist die Frage des Monumentalen heute gelagert. Niemand bezweifelt, daß eine Epoche ihr letztes Wort erst dann gesprochen hat, wenn sie zu monumentalen Selbstdarstellungen gelangt ist. Niemand bezweifelt, daß auch unsere Zeit nach diesem höchsten Ausdruck streben darf und muß. Aber der Negationen, die sich heute diesem Streben entgegenstellen, sind so viele, daß man an einer baldigen Erfüllnng dieses Strebens schier verzweifeln möchte.

Als Ergebnis dieser Ausführungen möchte ich festgehalten wissen, daß der Monumentalkünstler ungewöhnlicher Lebensenergien bedarf und daß daher jeder sich das monumentale Streben versagen sollte, der diese Kraft nicht in sich fühlt. Leichtfertiger Optimismus ist in diesem Punkte jedenfalls nicht angebracht, bedeutet von kulturellem Standpunkte aus eher eine Schädigung als eine Förderung. Ruhiges, stetiges Schaffen von innen heraus, Schaffen, das nicht von der Sehnsucht, sondern aus innerer Fülle stammt, das führt am sichersten zum Ziel. Man vergißt heute zu oft, daß Schaffen heißt: Wachsen lassen!; man verwechselt es zu oft mit Treiben und Züchten. Wenn ich ein Ziel klar erkannt habe, muß ich dann auch schon fähig sein, darnach zu streben? —





PROFESSOR ALBIN MÜLLER—DARMSTADT. Putten an den Bücher-Regalen der Richter-Bibliothek.
Modelliert und in Eichenholz geschnitzt von Franz Vlasdeck—Mainz-Mombach.

KÜNSTLERISCHE KONZENTRATION DES INNENRAUMS.

Je höhere Ansprüche wir an den Raum als Kunstwerk stellen, desto wichtiger wird auch das Gesetz der künstlerischen Konzentration. Wir verlangen sie vom Bild mehr als von der Illustration, vom Monumentalraum in demselben Maße, wie hier der künstlerische Charakter den praktischen überwiegt, mehr als vom Wohnraum.

Das ergibt sich ganz von selbst aus dem Zusammenhang zwischen Bestimmung und künstlerischer Gestaltung des Raums. Der Monumentalraum dient Handlungen, welche dem in ihm sich abspielenden Leben einen beherrschenden Mittelpunkt geben. In der künstlerischen Betonung dieses Mittelpunkts erhält die Bedeutung des Raums ihren wichtigsten Ausdruck und der Raum die natürliche Basis seiner einheitlichen Gestaltung: z. B. im Altar in der katholischen Kirche. Im Wohnraum ist dagegen die Einheitlichkeit der Ausgestaltung um so schwerer durchzuführen, je mehr verschiedenen und gleichwichtigen Handlungen des alltäglichen Lebens er dient: z. B. als Wohn- und Eßzimmer. Hier lockert sich naturgemäß die Forderung der Einheitlichkeit in dem Maße, in dem die praktischen Bedürfnisse freieren Spielraum verlangen. Doch dürfen dabei die Grenzen nicht überschritten werden, welche die Ruhe als wesentliches Gesetz der Wohnlichkeit vorschreibt. Also auch der Wohnraum verlangt zwar keine absolute, aber doch eine relative Konzentration.

Da hier die Einheit der architektonischen Gestaltung in der normalen kubischen Form des Zimmers gegeben ist, so bleiben als entscheidende Faktoren, von denen die Konzentration des Raums abhängt, noch drei: die Farbe, das Licht und die Möblierung.

Die Farbe des Raums wird vor allem durch die Wand bestimmt; das heißt bei der überwiegenden Mehrheit aller Zimmer: durch die Tapete. Bei aller sonstigen Minderwertigkeit hat die Papiertapete jedenfalls den einen Vorteil, daß sie leicht gewechselt werden kann, also von dem jeweiligen Bewohner mit seinem Mobiliar, seinen Bildern usw. leicht und ohne allzu große Kosten zu einem einheitlichen Ensemble zusammengestimmt werden kann: ein Vorteil, der in unserm Zeitalter der Mietswohnung nun einmal in den meisten Fällen den Ausschlag gibt. Denn wenn die Holzvertäfelung für die einheitliche Behandlung von Wand und Mobiliar auch weitaus die günstigste Voraussetzung ist, so kommt dieser Fall doch nur für das Eigenhaus ernstlich in Betracht. Beim tapezierten Zimmer soll man jedenfalls darauf sehen, daß wenigstens der Anstrich der Türen usw. mit der Tapete farbig zusammengeht. Das ist heutzutage um so leichter zu erreichen, weil man ja von der buntgemusterten Blumentapete immer mehr zur Unitapete oder dem ganz diskreten abstrakten Tapetenmuster (Streifen, Carreau etc.) übergeht. Für die Ruhe und Ein-

heitlichkeit der Raumwirkung ist das ein unschätzbarer Fortschritt.

Abhängiger als bei der Wandverkleidung sind wir bei der Behandlung der Lichtquellen. Wenn hier einmal der Architekt den Fehler gemacht hat, läßt sich nicht mehr sehr viel ändern. Glücklicherweise sind wir wieder bei einem vernünftigen Prinzip angelangt. Die Zeiten, wo man der symmetrischen Fassade zu liebe durch unsinnig hohe und regelmäßig eingeteilte Fenster die Wände zerstückelte und das Licht zerstreute, scheinen nun endgiltig vorüber zu sein. Die Konzentration des Lichts durch geeignetes Zusammenlegen der Lichtquellen zu breiten Fenstern oder geschlossenen Fenstergruppen ist eine der wichtigsten Vorschriften moderner Hausbaukunst. Des weitern verlangt die Konzentration der Raumstimmung im Grundsatz, daß der Blick nicht nur von außen, sondern auch nach außen abgehalten ist. In einer landschaftlich bevorzugten Umgebung wird man zwar diesen Grundsatz dem Genuß einer schönen Aussicht gerne opfern. Aber unsere meisten Häuser sind Stadthäuser mit einem lästigen und meistens auch häßlichen Gegenüber. Hier fühlt man sich erst dann recht heimisch und frei in seinen vier Wänden, wenn der Durchblick durch lichtdurchlässige Scheibengardinen und dergl. verhindert oder wenigstens verschleiert ist. Jedenfalls soll die Behandlung des Fensters den Raum von der Straße unabhängig machen. Die Forderungen, die wir an die Konzentration der Raumstimmung durch das Licht stellen, erfüllt freilich nicht das durchs Fenster einfallende Tageslicht, sondern die künstliche Beleuchtung im höchsten Maße. Die brennende Lampe wird von selbst zum stimmungsbeherrschenden Mittelpunkt des Zimmers; jeder Raum wirkt abends gemütlicher als bei Tag. Und wie in der Poesie des von der Lampe erhellten Alltagsraums, so äußert sich der Zauber des künstlichen Lichts auch im Lichterglanz festlich erleuchteter Repräsentationsräume. Kein Tageslicht kommt dem gleich an Vielseitigkeit und Steigerungsfähigkeit der Wirkung.

Am Tage, wo der Vorteil des konzentrierenden Lampenlichts wegfällt, spricht im Wohnraum das Mobiliar ein um so gewichtigeres Wort. Gerade die Möblierung unserer Zimmer macht



PROFESSOR ALBIN MÜLLER—DARMSTADT. Doppel-Schreibtisch in der Richter-Bibliothek.



PROFESSOR ALBIN MÜLLER—DARMSTADT.
FÜRSTENBAD FÜR BAD NAUHEIM. WARTE-RAUM. GELB POLIERTES BIRKENHOLZ MIT PALISANDERSTÄBEN UND SEIDEN-BESPANNUNG.
AUSFÜHRUNG: HOF-MÖBELFABRIK J. GLÜCKERT—DARMSTADT.



PROFESSOR ALB. MÜLLER—DARMSTADT.
FÜRSTENBAD FÜR BAD NAUHEIM. ANKLEIDE-RAUM
IN WEISS POLIERTEM BIRKENHOLZ. AUSFÜHRUNG:
HOF-MÖBELFABRIK JULIUS GLÜCKERT—DARMSTADT.



PROFESSOR ALBIN MÜLLER—DARMSTADT.

Speise-Zimmer. Eichen dunkelbraun gebeizt.
Linkrusta, Ankermarke: Delmenhorster Linoleumfabrik.

der Geschlossenheit der Raumstimmung die erheblichsten Schwierigkeiten; Schwierigkeiten, die z. T. aus praktischen Gründen nicht zu umgehen sind. Nun gehört freilich die durchgeführte Regelmäßigkeit der Raumausstattung — etwa im Sinn der Symmetrie — in den Monumental- und Repräsentationsraum und nicht in den intimen Raum. Die Gemütlichkeit verlangt sogar ein gewisses Vielerlei. Aber das Vielerlei muß doch zu einer einheitlichen Gesamtwirkung zusammengehalten werden. Sonst kommt das Gegenteil heraus. Der Raum wird zerstückelt und dadurch ungemütlich. Leider verfallen gerade die Räume, die mit unserm Tagewerk am engsten verknüpft sind, dieser Gefahr am leichtesten; eine je größere Rolle z. B. das Wohnzimmer als Sammelpunkt des häuslichen Lebens spielt, desto schwieriger wird es, die vielen konkurrierenden Ausstattungsstücke — Tisch, Sopha, Nähtisch, Schreibtisch usw. — zu einer Einheit zusammenzubringen. Im englischen Drawing-room wird das dadurch einigermaßen ausgeglichen, daß sich hier die Geselligkeit um das Kamin gruppiert (ein Vorteil, der freilich auch nur bei brennendem Feuer zu seiner vollen Wirkung kommt); aber auch in England ist der Drawing-room der zerstückelste Raum im Haus. Günstiger liegt der Fall immer da, wo ein Zimmer nur einem Zweck dient, namentlich im Schlafzimmer. Ist hier die Einheitlichkeit der Raumausstattung in der Sache gegeben, so kann sie noch dadurch gesteigert werden, daß man das ganze Zimmer in einer Farbe hält (Weiß!). Und die Farbe bleibt schließlich auch da das wichtigste Auskunftsmittel, wo sich in allen andern Stücken die Einheit aus sachlichen Gründen nicht durchführen läßt. Eine wichtige Rolle spielt dabei natürlich auch der Schmuck: Bilder, Vasen usw. Ob man dabei die Bilder dem Ganzen unterordnet oder umgekehrt einen Raum auf die Kunstwerke als die höchste Steigerung der Raumwirkung stimmt, das hängt natürlich nicht nur vom Geschmack, sondern auch von objektiven Bedingungen — namentlich der Bestimmung des Raums — ab. Ein Schlafzimmer wird man nicht zu einer Privatgalerie aufputzen. Im einzelnen lassen sich darüber natürlich keine Regeln aufstellen — hier heißt es: Takt ist alles!

KARLSRUHE. PROF. KARL WIDMER.

PROFESSOR ALBIN MÜLLER - DARMSTADT. SPEISE-ZIMMER. GLÄSER-SCHRANK FREISTEHEND.
Ausführung: Darmstädter Möbelfabrik Georg Schwab.



PROFESSOR ALBIN MÜLLER. FRÜHSTÜCKS-TISCH MIT BEDRUCKTER TISCHDECKE.
Ausführung: Oberhess. Leinenindustrie Frankfurt a. M.-Schlitz.

AUSFÜHRUNG: WÄCHTERSBACHER STEINGUTFABRIK.

PROFESSOR ALBIN MÜLLER DARMSTADT.

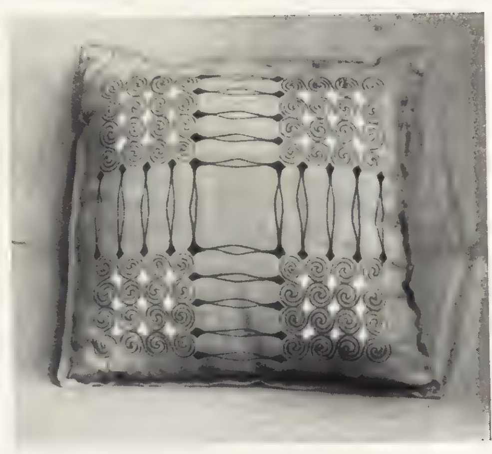
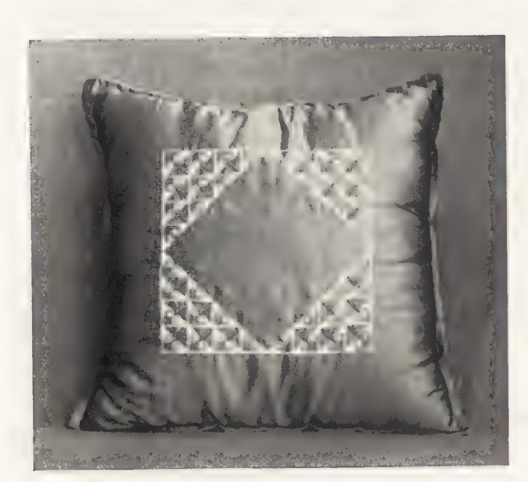
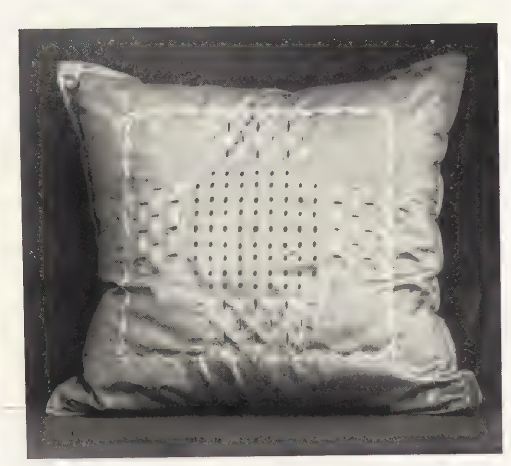


TISCH-SERVICE UND GLÄSER ECKERTS NACHF. DARMSTADT.



PROFESSOR ALBIN MÜLLER. GESTICKTE KISSEN. AUSFÜHRUNG: HUBERT BRINGER – DARMSTADT.



PROFESSOR ALBIN MÜLLER. GESTICKTE KISSEN. AUSFÜHRUNG: HUBERT BRINGER—DARMSTADT.

ALBIN MÜLLER
DARMSTADT.



BLUMEN-TISCH
UND SESSEL IN
ROHR-GEFLECHT.
AUSF.: DERICHS &
SAUERTEIG-KOBURG.



ALBIN MÜLLER – DARMSTADT. GARTEN-TISCH UND BANK.
AUSGEFÜHRT VON BEISSBARTH & HOFFMANN A.-G.--MANNHEIM.



PROF. ALBIN MÜLLER—DARMSTADT. ELFENBEIN-POKAL.
GESCHNITZT VON OTTO GLENZ—ERBACH IM ODENWALD.

